جوليا سامسون

نفرتيتي

الجميلة التى حكمت مصر فى ظل ديانة التوحيد

ترجمة

مختار السويفي

مراجعة وتقديم

الدكتور محمد جمال الدين مختار

الدار المصرية اللبنانية





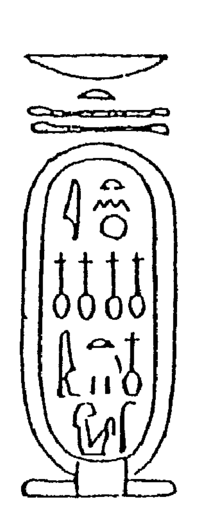
نفرتيتي

الجميلة التي حكمت مصر في ظل ديانة التوحيد

الناشــر : **الدار المصرية اللبنانية**
١٦ ش عبد الخالق ثروت ـ القاهرة
تليفون : ٣٩٢٣٥٢٥ ـ ٣٩٣٦٧٤٣
فاكس : ٣٩٠٩٦١٨ ـ برقياً : دار شادو
ص . ب : ٢٠٢٢ ـ القاهرة
رقم الإيداع : ٩٧٢٥ / ١٩٩١
الترقيم الدولى : 2 - 70 - 5083 - 977
جمع وطبع : **عربية للطباعة والنشر**
العنوان : ٧ ـ ١٠ شارع السلام ـ أرض اللواء ـ المهندسين
تليفون : ٣٢٥٦٠٩٨ ـ ٣٢٥١٠٤٣

الطبعة الأولى : ١٤١٢ هـ ـ ١٩٩٢ .
الطبعة الثانية : رجب ١٤١٩ هـ ـ نوفمبر ١٩٩٨ م

چوليا سامسون



نفرتيتى

الجميلة التى حكمت مصر فى ظل ديانة التوحيد

ترجمة
مختار السويفى

مراجعة وتقديم
الدكتور محمد جمال الدين مختار

الناشر
الدار المصرية اللبنانية



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

﴿ قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ * اللَّهُ الصَّمَدُ * لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ * وَلَمْ يَكُن لَّهُ كُفُوًا أَحَدٌ ﴾

(صدق الله العظيم).



إهداء

إلى روح إبنتي الوحيدة هاله..
زهرة الشباب النقية الطاهرة..
التي كانت تطير فرحاً..
كلما قرأت اسم أبيها على غلاف كتاب!



تقـــديم :

بقلم : الأستاذ الدكتور محمد جمال الدين مختار

يتناول هذا الكتاب بالدراسة والبحث والتحقيق شخصية من أشهر شخصيات مصر الفرعونية، أحاط بحياتها وسيرتها ودورها سياج من الغموض والابهام، هى الملكة «نفرتيتى»، زوجة الفرعون «أخناتون» المفكر الأول والفيلسوف الأول والمثالى الأول ورائد الوحدانية فى مصر القديمة، وذلك باستطراد منطقى وتسلسل تاريخى ومنهج علمى وأسلوب سلس جذاب.

ولابد لنا ـــ إذا ما أردنا استيعاب هذا الكتاب ـــ أن ننظر إلى أحداث وأحوال عصر زوجها «أمنحتب الرابع» الذى أطلق على نفسه اسم «أخناتون» فيما بعد. لقد ولد أمنحتب الرابع منذ قرابة ٣٣٠٠ عام تقريباً في مدينة طيبة من أبوين عظيمين، فوالده هو الفرعون امنحتب الثالث، الذى يشبّه عصره بعصر هارون الرشيد أيام الدولة العباسية وعصر لويس الرابع عشر فى فرنسا فى القرن الثامن عشر. أما أمه فهى الملكة «تى» التى تميزت بشخصيتها القوية الفذة.

وبالرغم من نشأته فى عصر ترف ولهو ورفاهية، فقد مال منذ أيامه الأولى إلى حياة.. النسك والتأمل، وآمن منذ أيام شبابه الأولى بإله واحد هو «آتون» الذى رمز إليه بصورة قرص الشمس تشع منه أشعة تنتهى بأياد بشرية تمسك برمز الحياة المسماة «عنخ» فى اللغة المصرية القديمة، ولم يجسم معبوده الجديد فى هيئة بشرية، ولم يقم له التماثيل، ولم يجعل له زوجاً أو ولداً، كما ربط بينه وبين رمز الصدق والعدل والحق عند قدماء المصريين، وهى المعبودة «معات».

ثم بدأ فى نشر عقيدته الجديدة بعد توليه الحكم وذلك ببناء معبد ضخم للإله آتون فى معبد الكرنك بطيبة [هدم للأسف بعد انتهاء إقامته]. ويمكن اعتبار أناشيد آتون بمثابة دستور لعقيدته، التى كانت أرفع وأرقى مما سبقها من عقائد.

وقد ظل أخناتون يحكم البلاد من طيبة لمدة خمس سنوات أو ست، ولكنه أيقن أنه من المستحيل أن ينشر دينه الجديد من قلعة آمون ومعقل كهنته، فاضطر إلى تشييد عاصمة جديدة فى مكان لم يصله تدنيس قديم، واختار لها مكاناً وسطاً بين شمال البلاد وجنوبها، واطلق على عاصمته الجديدة اسم «آخت آتون» أى أفق آتون، وهى تقع بالقرب من قرية تل العمارنة الحالية فى جنوب محافظة المنيا، كما قام أيضاً بتغيير اسمه من «آمون حتب» أى آمون راض إلى «آخ ان آتون» [اخناتون] أى المفيد لآتون. وما كاد اخناتون أن يستقر فى عاصمته الجديدة حتى ضرب ضربته الكبرى، فأبطل كل عبادة سوى عبادة آتون، وحطم الأصنام فى كل مكان وخاصة أصنام آمون، ودمر اسمه وتماثيله وشرد كهنته واستولى على أملاكه.

واستمرت هذه الحملة الشعواء على آمون حتى بدأت الردة فى أواخر أيامه وما تلا ذلك من أحداث سريعة انتهت بعودة آمون إلى قوته ومجده القديم. ويطلق العلماء على تلك الفترة التى لم تتجاوز الربع قرن اسم «عصر تل العمارنة».

ولقد أقام اخناتون بهذه العاصمة الجديدة المعابد والقصور والمساكن.. وأقسم ألا يترك المدينة أو يتعدى حدودها الشمالية والجنوبية مدى حياته. كما أقام اخناتون عدداً من اللوحات حدد بها حدود المدينة، لايزال بعضها قائماً فى مكانه.. وكان معبد آتون العظيم يتوسط المدينة. وكان معبداً مفتوحاً للسماء تصل أشعة الشمس إلى كل مكان فيه. ومن الغريب أن هذ المدينة التى تميزت باتساعها قد اختفت تماماً بعد موته، واصبحت الآن مجرد بقايا مبان متناثرة، لايستدل منها على أية معلومات إلا بصعوبة بالغة.

وقد تميز عهد اخناتون بتغير وتطور كبير فى ميادين الفنون، يبدو بوضوح عند مقارنة أساليب الفن قبل عهد أخناتون ثم اثناء حكمه. وقد تميز فن تل العمارنة

باسلوبه التعبيرى والاهتمام بالزخارف وبالخطوط اللينة والميل إلى الحركة عند التعبير. لدرجة أن متحف جامعة لندن قد عرض جزءاً من تمثال لإحدى بنات اخناتون فى القسم الاغريقى بالمتحف، ظنا منهم أن التمثال من صنع أحد المثالين الإغريق. وقد حدث تغيير مماثل للتغيير الفنى فى كافة نواحى الحياة كالأسلوب، الأدبى والحياة الاجتماعية.

ولقد حمل اخناتون الرسالة، وقاد المسيرة ما يزيد على اثنى عشر عاماً، ولكن حماسه لرسالته قد خدعه، إذ تكاتفت عناصر مختلفة ضده: فالشعب البسيط الذى يعيش على التقاليد رفض أى تغيير لما كان فى عهد آبائه وأجداده، كما أن رجال الجيش لم يغفروا له ضياع تلك الامبراطورية المترامية الأطراف التى أقاموها بدمائهم ودماء آبائهم، ثم رجال العقائد الدينية الأخرى وفى مقدمتها عقيدة آمون الذين تربصوا به واخذوا يتكتلون ضده دفاعاً عن مصالحهم.

ولقد توقف التاريخ فجأة فيما يتعلق باخناتون الذى اختفى فجأة وانطفأ نور رسالته، ولا ندرى أين دفن، وهل مات ميتة طبيعية أو قتل وأين جثته الآن وغير ذلك من الاسئلة المتعلقة بنهايته، وهى أسئلة لا يجد التاريخ إجابة شافية لها.

أما فيما يتعلق بسيرة حياته ومنجزاته وأفكاره وعقائده، فقد اختلف المؤرخون فيما يتصل بذلك: فهناك رأى يمجد فلسفته وعبقريته التى أخرجت عقيدة جديدة للتوحيد كما اخرجت روائع فنية ومبادىء أخلاقية كانت نتيجة مباشرة لوحيه الشخصى.. أما الرأى الثانى فيعتبره حاكما أهمل واجباته المقدسة، مما أدى إلى انهيار البلاد وتدهور أحوالها، ويقول أن المصريين القدماء فى عهده رفضوا رسالته فى أيامه وبعد موته، ولم يعترفوا عند تأريخهم للأحداث بحكمه كملك على البلاد وأسقطوا اسمه من قوائم الملوك الرسمية، واعتبروه ملعونا قد حلت على اللعنة. ومن واجبنا أن نتخذ طريقاً وسطا بين الرأيين، معتبرين اخناتون عبقرية تم نضوجها فى وقت سابق لأوانه ومتقدم عن عصره.

● ● ●

أما زوجته نفرتيتى فقد وصفها زوجها اخناتون على إحدى لوحات حدود تل العمارنة بأنها: «مليحة المحيا، بهيجة بتاجها ذى الريشتين، تلك التى إذا

ما أصغى إليها الإنسان طرب ، سيدة الرشاقة ، ذات الحب العظيم . تلك التى يسّر (رب الأرضين) صنعها .. » .

كما وُصفت نفرتيتى فى مناسبات أخرى بأنها « الجديرة بالمرح ، ذات الحسن ، حلوة الحب ، جميلة الوجه ، زائدة الجمال التى يحبها الملك ، سيدة السعادة ، سيدة جميع النساء » .

هذه بعض أوصاف نفرتيتى التى لعبت دوراً هاماً فى الحياة الدينية والسياسية لمصر فى فترة من تاريخها ، والتى تميزت بجانب جمالها وجاذبيتها بشخصية قوية كان تأثيرها ـ كما يبدو ـ على زوجها وانعكاساتها على عصرها .

ومع ذلك فقد صورت نفرتيتى أحياناً فى بعض الصور واللوحات بما يشبه صورة اخناتون ، فهى فى تلك الصور والنقوش غير متناسبة الأعضاء ، طويلة الرقبة ، منحدرة الجبهة كبيرة البطن .

أما اسمها فهو ينطق حسب كتابته بالخط الهيروغليفى « نفرت إيتى » أى الجميلة آتية أو مقبلة ، كما سميت فى السنة السادسة من حكم زوجها « نفر نفرو آتون » أى الجميلة جمال آتون . كذلك منحت نفرتيتى ألقاباً عديدة منها « الزوجة الملكية العظمى » و« سيدة مصر العليا والسفلى ، سيدة الأرضين » .

وقد خلف الزمن لنا بعض رؤوس تماثيل لنفرتيتى تعد من أروع ما تركه العصر الفرعونى ، أبرز فيها الفنان معالم الجمال بشكل قوى أخاذ ، فالتقاطيع متناسقة معبرة ، والعيون بيضاوية ساحرة ، والأنف صغير دقيق ، والشفاه ممتلئة ذات ليونة وحيوية . والواقع أن الإنسان ليقف مبهوراً أمام ذلك الاقتران والتكامل ما بين جمال صاحبة تلك التماثيل وأصالة فن من نحتوها .

● ● ●

ولا يزال موضوع أصل نفرتيتى موضوع نقاش بين المتخصصين إذ لم يذكر أى نص اسم والديها . ويعتقد البعض أنها تنتسب إلى إحدى الأسرات الأجنبية التى كان يعج بها البلاط الملكى فى عهد امنحتب الثالث ، وأنها قد اتخذت إسماً مصريا كما جرت العادة فى ذلك الوقت . وقد اختلف أصحاب ذلك الرأى فمنهم

من رأى أنها ميتانية الأصل أى من شمال سوريا . ومنهم من رأى غير ذلك . وقد ردد بعض المتخصصين أنها ابنة الملك امنحتب الثالث أى أخت لزوجها اخناتون . وهنا يختلفون أيضا فيمن تكون أمها ، فالبعض رأى أنها ابنة الملكة تى أى أنها شقيقة لاخناتون ، والبعض رأى أنها ابنة زوجة أخرى من زوجات امنحتب الثالث . وقد لقيت الآراء السابقة اعتراضات جوهرية مما يرجح الرأى بأنها مصرية صحيحة وإن كانت لا تنتسب للأسرة المالكة . وأن اختاً لها هى « موت نجمت » قد تزوجت من حور محب الذى أصبح فرعوناً لمصر فى عصر لاحق .

● ● ●

وليس هناك تأريخ مؤكد لزواج اخناتون من نفرتيتى ، وإن كان من المحتمل أن الزواج قد تم فى نهاية العام الأول لاعتلائه العرش ، أو فى بداية العام الثانى ، فلقد صورت على جدران معبد آتون بالكرنك الذى شيده اخناتون قبل السنة السادسة من حكمه ، وهى السنة التى هاجر خلالها إلى تل العمارنة بصحبة زوجته ومعهما بنت أو أكثر من بناتها . وقد استمرت الحياة الزوجية لاخناتون ونفرتيتى سعيدة هانئة تتميز بالألفة والتفاهم العقلى المتبادل والتوافق العقائدى المشترك والحنان الذى اسبغته عليهما بناتها ، كما لازمت نفرتيتى زوجها فى كافة المناسبات الرسمية والطقوس الدينية مما حدا بالعديد من العلماء إلى تأكيد مشاركتها له فى الحكم .. فنحن نراها إلى جانب زوجها فى دور العبادة تردد معه صلاة الشمس ، ونشاهدهما معاً فى شرفات القصر يطلان على الجموع الحاشدة التى تجمعت فى ساحته ، ويقدمان الهدايا إلى رعاياهما من عسكريين ومدنيين . ونجدهما قد حُملا فى محفة واحدة فى بعض المواكب الرسمية . كما نلحظهما وهما يستقبلان الوفود وسفراء الدولة الأجنبية وحاملى الجزية والهدايا الذين كانوا يتوافدون من كافة البلاد الأجنبية .

ولكن يشاء القدر أن يحرمهما من إنجاب من يرث العرش فرزقت نفرتيتى بست بنات ثلاث منهن يغلب الظن أنهن ولدن بطيبة أى خلال الست سنوات الأولى من حكم اخناتون ، ومع ذلك فإن موعد ميلاد الثالثة من تلك البنات لا يزال موضع نقاش . والإبنة الأولى هى مريت آتون أى محبوبة آتون . ويعتقد أصحاب

الرأى القائل بأن نفرتيتى قد انفصلت عن اخناتون فى أواخر أيامه وانعزلت فى قصر فى أطراف تل العمارنة أن مريت آتون قد حلت محل أمها فى القصر الملكى وأنها بعد ذلك قد تزوجت من سمنخ كارع الذى خلف اخناتون فى الحكم فى رأى الكثير من المؤرخين.

أما الإبنة الثانية الأميرة ماكت آتون فقد توفيت قبل اختفاء أبيها ودفنت فى المقبرة الملكية بالعمارنة. وهناك نقش تظهر فيه نفرتيتى واخناتون وهما يبكيان هذه الابنة ويودعانها الوداع الأخير. وقد تزوجت الابنة الثالثة لهما «عنخ إس إن باآتون» فيما بعد من توت عنخ آمون الذى غير اسمها إلى «عنخ إس إن آمون». هذا وقد وجد اسم هذه الأميرة واسم «آى» الذى خلف توت عنخ آمون فى حكم مصر جنباً إلى جنب على خاتم من الزجاج الأزرق مما أدى إلى اعتقاد البعض أن «آى» قد تزوج من الوريثة الملكية «عنخ إس إن آمون» بعد وفاة زوجها «توت عنخ آمون» ليجعل جلوسه على العرش شرعياً.

هكذا تبدو لنا بوضوح المشكلات التى تحيط بالتتابع فى الجلوس على العرش وبالمشاركة فى الحكم وفى صلات القرابة والنسب فى عصر تل العمارنة الغامض والتى تحاول مؤلفة هذا الكتاب التوصل إلى الحقيقة وراء تلك المشكلات.

● ● ●

وتعتبر نفرتيتى من أهم شخصيات تل العمارنة باستثناء زوجها اخناتون، فلقد اقترن اسمها باسمه فى معظم النقوش، كما مثلت معه فى أغلب المناظر وفى سائر المناسبات الرسمية والأسرية، كما صورت فى بعض النقوش وهى تقوم بنفس الأعمال التى يقوم بها زوجها، كتقديم القرابين والتعبد لقرص الشمس. وكانت فى بعض تلك المناظر ممثلة بنفس حجم زوجها. كذلك مثلت نفرتيتى وهى تقوم بأعمال لا يقوم بها إلا الملوك الفراعنة مثل تمثيلها وهى تضرب الأعداء وهو المنظر التقليدى الذى صور به الملوك منذ عهد مينا. وكذا قيامها بتوزيع الهبات على كبار الموظفين. وقد صورت نفرتيتى أحياناً وهى ترتدى التاج الأحمر، وهو التاج الرسمى لمملكة الوجه البحرى. كما صورت جبهتها فى بعض المناظر تحميها الحية المقدسة وهى رمز خاص بالملوك. كذلك عثر على نص على لوحة من لوحات

الحدود يستنتج منه أن اخناتون كان واقعاً تحت سلطان وتأثير زوجته وخاص. يتعلق بالدين الجديد والعاصمة الجديدة. وأنها كانت كثيراً ما تملى عليه آراءها وأفكارها.. فهل شاركت زوجها فى الحكم؟ وهل خلفته لفترة قصيرة باسم «سمنخ كارع» الذى اعتبر الملك الذى خلف اخناتون دون براهين دامغة تثبت ذلك؟ أسئلة لاتزال تحتاج إلى جواب. يناقشها هذا الكتاب معتمداً على الدلائل والقرائن التاريخية والأثرية.

وهناك أدلة واضحة على أن نفرتيتى كانت تتمتع أيضاً بمركز دينى خاص.. فقد أكدت بعض المناظر الخاصة بها أن هناك مقاصير قد خصصت لها، ربما لكى تتعبد فيها، وربما لتقدم الشعائر الدينية باسمها، كما صورت نفرتيتى على جوانب تابوت إبنتها «ماكت آتون» وهو دليل على مكانتها الخاصة إذ أن صور التوابيت مخصصة للآلهة والعالم الآخر.

• • •

وبينما كان اخناتون واتباع الدين الجديدة منهمكين فى الابتهال إلى الإله آتون، وتوطيد نفوذه، كانت حالة البلاد بوجه عام تزداد سوءاً يوماً بعد يوم مما اضطر الملكة الوالدة «تى» إلى التدخل فى الأمر بعد أن أحست بالخطر الداهم الذى يهدد البلاد، فسارعت بالسفر إلى العاصمة الجديدة حوالى العام الثانى عشر من حكم ابنها اخناتون. وقد سجلت أخبار هذه الزيارة على جدران مقبرة «حوى» أحد الرجال الهامين فى ذلك العصر. ورغم إطار الود الذى مثلته مناظر تلك الزيارة، كالولائم التى أقيمت لتكريم الملكة «تى» ومصاحبتها لأفراد الأسرة المالكة فى زيارة معبد آتون ومشاركتها فى مراسم العبادة وقبولها الجلوس أمام أحد مثّالى تل العمارنة لينحت لها تمثالاً، إلا أن هذه الزيارة قد حملت بين طياتها أهدافاً أخرى وأدت إلى نتائج هزت ثورة اخناتون هزاً شديداً.. إذ يبدو أن اخناتون بعد تلك الزيارة قد بدأ سياسة جديدة تهدف إلى استرضاء كهنة آمون، كما يرجح أنه قد حدث شقاق بين أخناتون وزوجته نفرتيتى، واتسعت الهوة بين آراء الزوجين إلى درجة دعت نفرتيتى إلى ترك القصر الملكى والاستقرار فى قصر شمال المدينة مع نفر من أتباعها.. فهل رفضت نفرتيتى سياسة الردة واسترضاء

كهنة آمون، لأنها كانت اشد تحمساً للدين الجديد، وأشد صلابة من زوجها .. أم أن العكس هو الصحيح؟.. سؤال لايزال يحتاج إلى رد حاسم، ومزيد من البحث والدراسة.

وهناك أيضاً تلك الواقعة الخاصة بايفاد سمنخ كارع وزوجته إلى طيبة، وهى رحلة يغلب على الظن أن الهدف منها كان تهدئة الحالة، ولعلهما توجها إلى العاصمة القديمة تحت ضغط من «تى» هادفة بذلك إلى انقاذ البلاد من الهوة السحيقة التى ترددت فيها. ومن المؤكد أن هذه المحاولة ــ إن صح حدوثها ــ لم تنجح، إذ استمر كهنة آمون ومن ورائهم شعب طيبة فى عدائهم الشديد لاخناتون ودينه.

كما أن بعض العلماء ينكرون تماماً وجود شخصية باسم «سمنخ كارع» وينفون واقعة زواجه من ابنة اخناتون وتوليه العرش بعده، ويؤكدون أن هذا الاسم هو أحد الأسماء التى تسمت بها نفرتيتى، وأن نفرتيتى قد شاركت اخناتون الحكم فى أواخر أيامه على الأقل، ثم حاولت بعد ذلك اعتلاء العرش بمساعدة «آى» زوج «تى» مرضعتها.

وهكذا يبدو بوضوح أن دور نفرتيتى السياسى فى أيامها الأخيرة تعوزه الرواية الواضحة، مما يتمشى مع تلك الفترة الغامضة من تاريخ مصر، والتى شاهدت تغيراً تاماً ليس فقط فى المفاهيم الدينية، بل كذلك فى النواحى السياسية والاجتماعية والثقافية والفنية.

● ● ●

وفيما يتعلق بنهاية أخناتون فليس هناك من شك فى أن الفترة الأخيرة من حكمه كانت من أشق الفترات عليه، فهو ينظر فيرى زوجته المفضلة تصمم على الانفصال عن زوجها، وتعتنق رأياً مخالفاً لرأيه.. وها هو يرى أمه التى ساعدته وساندته فى دعوته قد أصبحت ترى الآن رأياً آخر وتطالبه بالردة عن دينه وتستحثه لمهادنة اعدائه. بل أنه إذا اتجه ببصره نحو طيبة فإنه يجد شعبها يتهمه بالزندقة والكفر ويلعنونه سراً وجهراً. ولابد أن هذه الأحاسيس والمشاعر قد طحنت جسمه الضعيف وأدت إلى موته، إن لم يكن موته قد تم نتيجة لمؤامرة

دبرت لقتله . ومن المؤسف أن هذا العبقرى قد ترك بعد وفاته جواً مشحوناً بعوامل الكراهية والحقد مملوءاً بعناصر الانحلال والفساد .

ولم نصل حتى الآن إلى معرفة ما حدث لنفرتيتى فى أواخر أيامها فى تل العمارنة ، كما أننا لم نتوصل إلى طريقة نحدد بها تاريخ وظروف وفاتها أو مكان دفنها .

لقد تطرق الشك إلى عقول المؤرخين حين عُثر على مقبرة الملكة « تى » فى طيبة ووجد بها تابوت عليه اسم سمنخ كارع وبداخله بقايا مومياء بدا واضحاً أن صاحبها أو صاحبتها قد توفى قبل بلوغ سن الأربعين. وأنها ليست مومياء الملكة « تى » التى توفيت بعد أن بلغت من السن عتيا . وظلت الآراء متقاربة فيما يتعلق بصاحب أو صاحبة هذه المومياء : هل هى مومياء « سمنخ كارع » الذى ربما كان ذكراً أو ربما كان انثى ؟ أم لنفرتيتى أم للملكة تى ؟ .. وقد أثبتت الأبحاث الطبية والاثنوجرافية والانثروبولوچية والتشريحية التى أجريت على تلك المومياء فى السنوات الأخيرة ــ بما لا يدع مجالاً للشك ــ أنها لشاب لم يبلغ عند وفاته الأربعين من عمره ، مما يدعم الرأى القائل أن اسم سمنخ كارع هو اسم لشاب تولى الحكم بعد اخناتون ، أو ربما شاركه فى الحكم وأنه سبق حكم توت عنخ آمون مباشرة ، كما أكدت الدراسات الطبية الحديثة على المومياء التى تنتسب لسمنخ كارع ومومياء توت عنخ آمون على أن هناك من الأدلة ما يرجح أنهما كانا أخوين . أما قرابتهما لاخناتون فلم تكتشف حتى اليوم .

• • •

وأخيراً فقد صدق بعض المؤرخين قصة تنسب إلى المصادر الحيثية لم يذكر اسم المسئولة عنها ، فنسبوها إلى نفرتيتى . لقد تصوروا أن حقدها على زوجها بعد انفصالها عنه وموقفها من إصلاح حال البلاد قد دفعا بها إلى إرسال رسالة إلى ملك الحيثيين « شوبيلوليما » . [فى منطقة الاناضول الحالية] تخبره فيها بأن زوجها قد مات دون أن ينجب ولداً ، وتطالبه بأن يرسل أحد أبنائه ليتزوجها ، وقد شك الملك الحيثى فى الأمر وأرسل أحد رجاله ليتحرى الموقف ولكن سرعان ما أرسلت إليه الملكة رسالة أخرى تلومه فيها على شكه فى مصداقية طلبها ، مما أقنع الملك

الحيثى . وانتهى الأمر باستجابته لها وأرسل بالفعل أحد أبنائه ولكنه قتل فى طريقه إلى مصر.

والواقع أن هذه القصة أو الفرية قد جاءت فى وثيقة حيثية لم تذكر اسم الملكة صاحبة الرسالة مما جعل الأمر رجماً بالغيب . كما أن الآثار المصرية لم تشر من قريب أو بعيد إلى تلك القصة الصعبة التصديق والمشكوك فى أمرها تماما ... وحتى لو صدقنا هذه الفرية فإن من الصعب نسبتها إلى نفرتيتى التى تميزت بصدق العقيدة وقوة الشخصية والتى كانت تجاوزت مرحلة الشباب الطائش، والتى يرجح بعض المؤرخين أنها تولت عرش مصر لفترة محدودة . وقد نسب بعض الدارسين هذه المحاولة إلى أرملة الملك توت عنخ آمون الذى توفى وهو فى حوالى الثامنة عشرة من عمره، ولكن دون دليل مقنع بذلك .

• • •

وقد عثر على عشرات اللوحات ورؤس التماثيل وغيرها من الآثار المختلفة التى يضم جانباً كبيراً منها المتحف المصرى ، حيث خصصت غرفة بالدور الأرضى لآثار اخناتون وزوجته نفرتيتى وبناتها . أما أهم المناظر التى مثلت فيها نفرتيتى فقد نقشت فى المقابر الصخرية بتل العمارنة وعلى أكثر من ٣٥ ألف حجر من أحجار معبد آتون بالكرنك والتى أمكن جمعها . وهى محفوظة حالياً فى مخازن الكرنك أو معروضة بمتحف الأقصر.. كذلك تضم المتاحف خارج مصر عشرات من المناظر والآثار التى تمثلها مع عائلتها أو بمفردها ، كمتاحف برلين حيث يُعرض تمثال الرأس الملون المشهور لنفرتيتى والذى يعد من أروع أمثلة النحت فى العالم حيث وصل الفنان فى نحته إلى القمة فى دقة التصوير وروعة التعبير وجودة التلوين .. وكمتحف اللوفر بفرنسا ومتحف بروكلين بنيويورك ومتحف اشموليان باكسفورد .

• • •

والواقع أن التاريخ قلما مرت به حياة ملكة كحياة نفرتيتى التى تمتعت بحياة زوجية متميزة ونعمت بجو روحى رفيع ، ولكنها فى نفس الوقت عاصرت صراعات رهيبة وتعرضت لظروف تعيسة .. كذلك لم يشهد التاريخ المصرى مأساة كمأساة

اخناتون ونفرتيتى، أو نهاية غامضة كنهايتهما.. ومع ذلك فلا تزال سيرة اخناتون مدوية، تتناولها الأقلام، ولا تزال نفرتيتى باقية سواء فى تماثيلها وصورها الرائعة أو فى سيرتها الفريدة.

● ● ●

ويتناول هذا الكتاب أيام نفرتيتى من البداية حتى النهاية فى استفاضة مفيدة وفى إسهاب ممتع، فتحدث عن شخصيتها وصفاتها وجمالها ودورها الدينى والسياسى. كما تطرق إلى الحديث عن زوجها وعقيدته الدينية وثورته الاجتماعية والفنية والأدبية. كما نجح الكتاب فى تقديم صورة واضحة للعاصمة الجديدة بمعابدها وقصورها وسير الحياة اليومية فيها. ثم لنهايتها المفجعة.. ونجح الكتاب كذلك فى عرض مشاكل ذلك العصر وأبدى رأيه فيها بموضوعية وروح علمية عالية. وخرج بالعديد من الأفكار السديدة والآراء الجديدة بالتسجيل، كما حفل الكتاب بما يزيد على أربعين شكلاً ولوحة وصورة وفّقت المؤلفة فى اختيارها خير توفيق.

وأخيراً فإنى يسعدنى أن أقدم للقراء الكرام هذا الكتاب الذى حرص المترجم على توخى الدقة وبساطة الأسلوب فى ترجمته مستعينا على ذلك بخبرته الطويلة وتجاربه العديدة الموفقة فى ميدان الترجمة والتعريب.

وإنى لأرجو أن يجد القارىء فى هذا الكتاب بعض مايغذى العقل ويرهف الحس ويرضى النفس ويثرى الفكر.

والله ولى التوفيق ،،،،

دكتور: محمد جمال الدين مختار

٢٢ نوفمبر ١٩٩١.



مقـــدمة المترجم :

بدأت معرفتى بنفرتيتى بصورتها الملّونة المطبوعة على وجه أحد الكروت السياحية .. وكنت اتخذ هذا الكارت وسيلة لمعرفة الصفحات فى أى كتاب مدرسى أذاكر فيه .. وكنت استبشر بتلك الصورة خيراً ، بل وكدت اعتبرها تعويذة للحث على المذاكرة وتحقيق النجاح فى آخر العام الدراسى .

ولذلك فقد صاحبتنى هذه الصورة الجميلة فى معظم سنوات دراستى الثانوية والجامعية .. بل وحين كان يبلى الكارت من كثرة الاستعمال ، كنت أسارع بشراء كارت جديد ، واحتفظ بالكارت القديم فى أحد أدراج مكتبى .

وربما كان السر فى هذا الاهتمام بتلك الملكة المصرية الجميلة يرجع أساساً إلى جمالها الساحر الأخّاذ الآسر الذى يشع نوره من عينها وجبهتها ووجنتيها وشفتيها ورقبتها الرائعة الطويلة .

وبطبيعة الحال فقد زاد اهتمامى وتقديرى لعظمة نفرتيتى حين أدركت أنها كانت زوجة لاخناتون (*) .. أول ملك فى تاريخ الإنسان على الأرض يعلن وحدانية الله خالق كل شىء .. وأنها شاركت زوجها فى العمل على نشر ديانة التوحيد وترويجها باعتبارها ديانة عالمية ، ليست قاصرة على إقليم معين من أقاليم مصر ، ولا على مصر كلها ، وانما يجب أن يمتد التبشير بها ليشمل العالم كله .

ثم ازداد ولعى باخناتون وعصره حين قرأت ترجمة لكتاب « ول ديورانت » قصة الحضارة .. وفوجئت بتلك المقارنة العلمية المبهرة التى تؤكد أن أحد مزامير

(*) طبقا لطريقة الكتابة المصرية القديمة ينطق هذا الإسم « أخناتون » أو « إخناتون » .. ومعناه « المفيد لآتون » أو « الذى يخدم آتون » .. واخناتون هو الإسم الذى اختاره لنفسه « نفر خبرو رع ــ أمنحوتب الرابع » بعد اعلانه لديانة التوحيد .. وأمنحوتب هو النطق المصرى القديم ، الذى تحور فى اللغة اليونانية القديمة إلى « أمينوفيس » .. ومازال يكتب كذلك فى كثير من اللغات الأوربية .

داود منقول بنصه، سطراً بسطر وكلمة كلمة، من أحد الأناشيد التى أبدعها اخناتون لعبادة الإله الواحد خالق كل شيء ولا شريك له فى المُلك. ويؤكد المؤرخون بالأدلة القاطعة أن عصر اخناتون سبق عصر المزامير بنحو خمسمائة سنة.

وربما كان هذا هو السبب فى حرصى الشديد على هواية التوسع فى قراءة كل ما توفر لدى، أو تمكنت من الوصول إليه، من الكتب التى تتناول العصر التاريخى الذى عاش فيه اخناتون ونفرتيتى اللذين ينتميان إلى الأسرة الثامنة عشرة، التى تعتبر بكل المقاييس أعظم أسرة مالكة فى تاريخ العالم القديم.

هى الأسرة التى أسسها «أحمس» أول أبطال الحروب التحريرية فى تاريخ العالم، وهى الأسرة التى تولى الحكم فيها ملوك أفذاذ مثل حتشبسوت داعية السلام، وتحوتمس الثالث القائد العسكرى العظيم مبتدع الاستراتيچية والتكتيك ومبتكر خطة تقسيم الجيش إلى قلب وجناحين، واخناتون أول الموحدين..

وفى عصر هذه الأسرة حدثت تطورات هائلة فى مؤسسات نظام الحكم فى مصر؛ فبسبب الفتوحات العسكرية وتأسيس الامبراطورية المصرية فى افريقيا وآسيا، قويت شوكة المثقفين والسياسيين والعسكريين ضد سطوة طبقة الكهنة ورجال الدين، بكل ما كانت تمثله هذه الطبقة من ثراء ونفوذ وسلطان. وذلك بالرغم من أن أمور العقيدة كانت مستقرة فى مصر كدولة «ثيوقراطية» تضع الدين فى الاعتبار الأول.

ولكن التوسع العسكرى والاتساع الفجائى فى أرجاء الامبراطورية المصرية كان من أهم الأسباب التى أدت إلى تطوير أمور الدين والعقائد الدينية بصفة عامة. فقد أنشئت المعابد للآلهة المصرية فى الدول الأجنبية، كما أنشئت المعابد للآلهة الأجنبية فى مصر.. وانتشرت بالتالى عبادات العديد من الآلهة والإلهات.. كما أصبح بعض الآلهة عالميين بعد أن خرجوا من النطاق المحلى.

وأدت هذه الحالة إلى حدوث تطور جذرى فى أمور العقيدة والدين فى مصر. فقد كان أقوى الآلهة المصرية وأغناها هو الإله «آمون» فى طيبة جنوبا، والإله «رع» فى هليوبوليس شمالا.. فقامت المؤسسة الدينية فى مصر بادماج هاتين الديانتين معاً، وأصبح الإله الأكبر فى مصر يسمى «آمون رع» أو «آمون

ـــرع ـــ حور آختى » .. ومما لا شك فيه أن هذا التطوير بالادماج بين الآلهة أدى بدوره إلى ظهور امكانية الدعوة للتوحيد وعبادة إله واحد لا شريك له وإلغاء وجود كافة الآلهة المتعددة الأخرى .

وفى عصر هذه الأسرة أيضاً انتشر التعليم بكافة مراحله بين أبناء الشعب ، وانتعشت الحياة الثقافية والفكرية فى مصر.. وعاش الجنود والموظفون الرسميون المصريون فى البلاد الأجنبية كما عاش الأجانب فى مصر، وما أدت إليه هذه المعايشة من عوامل التأثير والتأثر وعملية الاحتكاك بين الحضارات .

وعندما أشرق عصر العمارنة على تاريخ هذه الأسرة ، انتهى الأمر بتتويج كل هذه التطورات ، وذلك بحدوث الثورة الدينية التى أعلنت التوحيد ، وحدوث ثورة فى قواعد الفن والأدب أعطت للناس كامل حريتهم فى تنفيذ ما أرادته لهم الحياة ، فانطلقوا يكتبون بلغة بسيطة سهلة يفهمها الخاصة والعامة ، وانطلق الفنانون يصورون الحقائق الواضحة فى طبيعة الأشياء ، وتحرروا من القواعد التقليدية الجامدة التى كانت تحكم الفن المصرى منذ بداية التاريخ .. وقد بالغ فنانو العمارنة فى التطوير والتجديد والتحرر حتى وصلوا إلى طريقة فى التعبير تقارب التعبير الكاريكاتيرى أو الرؤية الكاريكاتيرية للموضوع .

كذلك فقد حدثت ثورة أخرى فى قواعد البروتوكول الملكى ، بعد أن اعتنق اخناتون فلسفة « العائش فى الحقيقة » .. فسمح للفنانين أن يصوروه هو وعائلته كلها فى صور إنسانية صادقة غير متقيدة بالقواعد الجامدة لتصوير الملوك الفراعنة وهو ينطلق مع زوجته وبناته فى النزهات .. وصوروه وهو لا يتحرج عن تقبيل زوجته فى الطريق .. أو وهو يداعب بناته فى القصر مداعبة أبوية تؤكد الجو العائلى المستقر والقائم على الحب الذى كان يرفرف على تلك العائلة ..

وحتى حين ماتت الأميرة « ماكت آتون » ابنة اخناتون ونفرتيتى ، صور الزوجان الملكيان وهما يندبان ويبكيان أمام جثمان الفقيدة ، تماماً مثلما يفعل الناس العاديون حين يعبرون عن أحزانهم الثقيلة عندما يفقدون الأعزاء أو فلذات الأكباد .

هذه الثورة العظيمة فى عالم الفن كانت ثورة رائدة فى تاريخ الفنون بصفة

عامة وتاريخ الفن المصرى الفرعونى على وجه الخصوص.. فمنذ ظهور البوادر الأولى للانتاج الفنى المصرى القديم، والفنانون متمسكون وخاضعون تماماً لقواعد تقليدية جامدة يصعب أن يحدث فيها تغيير أو تطوير أو تبديل. وباستثناء عصر العمارنة، لم يحدث أن صور الفرعون وهو يمارس حياته العائلية الحقيقة بكل هذا القدر من الإنسانية وصدق التعبير.

ومع ذلك فما من حقبة من حقبات التاريخ المصرى القديم اختلف فيها العلماء والمؤرخون، قدر اختلافهم فى فهم وتفسير ما حدث فى عصر العمارنة.

وبالرغم من أن الزمن الذى استغرقه هذا العصر لا يتجاوز عشرين عاماً أو أقل، إلا أن هذه الفترة القصيرة كانت ذات طابع خاص وتبدو كما لو كانت جزيرة منعزلة وسط تدفق نهر التاريخ المصرى الفرعونى القديم الذى استغرق جريانه نحو ثلاثة آلاف من السنين.

● ● ●

ويقوم هذا الكتاب أساساً على دراسة ما تم العثور عليه من آثار العمارنة، وآثار عهد اخناتون ونفرتيتى فى طيبة قبل انتقالها إلى العمارنة. وقد بدأت أول دراسة «علمية» لتلك الآثار بفضل قسم الاچيبتولوچى فى «يونيڤرستى كوليدچ» بلندن، حيث يوجد «كرسى الأستاذية لعلم المصريات» الذى أوصت بانشائه «إميليا إدواردز» قبل وفاتها عام ١٨٩١.

وتعتبر هذه السيدة الانجليزية الجليلة حجر الزاوية فى تطوير وتنيمة علم المصريات. ومن المعروف أنها قامت برحلتها الشهيرة فى ربوع مصر، وألفت كتابها القيم «ألف ميل صعوداً مع النيل» سنة ١٨٧٧.. وبعد عودتها من تلك الرحلة أوصت باهداء مكتبتها التى تحتوى على معظم الكتب والدراسات والمراجع التى كانت قد صدرت حتى ذلك التاريخ فى علوم التاريخ المصرى القديم والحضارة والآثار المصرية القديمة إلى مكتبة «يونيڤرستى كوليدچ». كما موّلت انشاء كرسى الأستاذية للاچيبتولوچى وتحملت تكاليفه.

وكان أول من شغل هذا الكرسى هو البروفيسور سير وليام ماثيو فلندرز بترى الذى كان يعتبر أكبر أساتذة علم المصريات فى انجلترا فى العقد الأخير من القرن

التاسع عشر، والذى ترك متحفاً يعتبر منجماً حقيقياً للمعلومات التاريخية والأثرية بفضل ما يحتويه من تحف وآثار مصرية.

وفى سنة ١٨٩١ أجرى البروفيسور بترى أول استكشافات علمية أثرية لبقايا آثار مدينة العمارنة التى كانت قد دمرت تدميراً وسوّيت بالأرض فى العصور القديمة [غالباً فى عصر الأسرة التاسعة عشرة ١٣٠٥ ــ ١١٩٩ق م]. ويعتبر الكتاب الذى ألفه بعنوان «تل العمارنة» Tell el Amarna من أهم الكتب الكلاسيكية التى تناولت هذا الموضوع، وظل مرجعاً علمياً موثوقاً به لكثير من الدارسين الذين تناولوا الموضوع نفسه. وقد أعيد طبع هذا الكتاب ونشره عام ١٩٧٤.

ومادمنا نتكلم عن الدراسات العلمية الكلاسيكية التى نشرت عن عصر العمارنة وآثارها، فلابد أن نشير إلى فضل العديد من المؤرخين وعلماء المصريات الانجليز الذين ساهموا باضافة الكثير من الدراسات العلمية عن عصر العمارنة وماعثر عليه من الآثار التى تخلفت عنه.

ولعل أهم هذه الدراسات البحوث المنشورة عن النتائج التى أسفرت عنها حفائر واستكشافات «جمعية الاستكشافات الأثرية المصرية» وهى جمعية انجليزية. وكذا كتاب «مدينة اخناتون» City of Akhenaten [الجزء الثالث] الذى أعده البروفيسور «چون بندلبيرى» و[الجزء الثانى] الذى أعده البروفيسور «ليونارد وولى». أما [الجزء الأول] فن اعداد البروفيسور «ن. دى جاريس داڤيز» الذى قام أيضاً باعداد ستة مجلدات عن «المقابر الصخرية بالعمارنة» و«مقبرة الوزير رعموزا» و«النقوش الجدارية بالعمارنة» وقد قام بهذا الجهد العلمى بالاشتراك مع زوجته نينا.

ومن أهم المراجع العلمية التى تناولت موضوع العمارنة كذلك، كتاب «المقبرة الملكية بالعمارنة» الذى أعده البروفيسور «چيوفرى مارتين».. إلى غير ذلك من الكتب والمراجع والبحوث والدراسات ــ المختصرة والمتوسعة ــ التى أصدرها كبار المتخصصين الجادين فى دراسة علم المصريات بصفة عامة وتاريخ وآثار عصر العمارنة بصفة خاصة.

أما العلماء الألمان الذين قاموا بحفائرهم واستكشافاتهم الأثرية فى منطقة العمارنة فى بدايات القرن العشرين، فلم يستكملوا حتى الآن نشر الدراسات العلمية التى أجريت أو مازالت تجرى على ماعثرت عليه البعثة الألمانية من آثار العمارنة. ومع ذلك فإن الكتاب المصوّر عن رأس تمثال نفرتيتى المحفوظ حالياً بمتحف برلين، يعتبر بكل المعايير مرجعاً جديراً بكل تقدير واحترام من الناحيتين العلمية والفنية.

• • •

ولقد حرصت على الاشارة إلى بعض تلك الدراسات العلمية الجادة الخالية من تلك التخيّلات الفارغة والتخريجات الغريبة التى وردت فى كثير من كتب الدارسين لعصر اخناتون وشخصيته التى وصموها بكل سوء.. فمن قائل بأن اخناتون كان مخنثاً ومريضاً باستسقاء البطن، وتدل معالم أعضاء جسمه على أنه كان مصاباً بشذوذ خَلْقى إلى جانب ماكان يعيبه من شذوذ خُلُقى.. فقال البعض أنه كان على علاقة بأمه وأنجب منها بنتا.. وقال آخرون أنه تزوج بابنته وانجب منها طفلا.. كما ذكر البعض أنه كان على علاقة جنسية شاذة بأخيه.. بل وذكر بعضهم أن اخناتون هو نفسه «أوديب» صاحب الحكاية أو الأسطورة الشهيرة المعروفة باسمه.. كما أن بعض الكتّاب قد خرجوا أيضاً باستنتاج غريب مؤداه أن زوجته نفرتيتى وبناته جميعاً كن مصابات باستسقاء الدماغ!

وردد بعض المؤرخين نفس الصفات السيئة والبذيئة التى أطلقها على اخناتون فراعنة الأسرة التالية الذين وصفوه بأنه المارق الكافر الزنديق المجنون العائش فى الضلال والخيال، وأنه السبب فى ضياع الامبراطورية المصرية فى النوبة وآسيا بانصرافه إلى نشر دينه الجديد وانشغاله بالتالى عن إخماد الثورات والاضطرابات السياسية التى أدت إلى تفكك أوصال تلك الامبراطورية.

لذلك فقد أمر فراعنة تلك الأسرة بتدمير كل مبانى ومنشآت مدينة العمارنة [آخت آتون] تدميراً وحشياً كاملاً أدى إلى تسويتها بالأرض، وأمروا بنقل أحجار المدينة المهدمة إلى مدينة «هرموبوليس» [الأشمونين] التى تقع على الضفة الغربية للنيل فى مواجهة العمارنة، لاستخدامها فى إقامة مبانى ومنشآت

معمارية جديدة. كما أمر هؤلاء الفراعنة أيضاً بازالة إسم اخناتون أينما وجد على الآثار التى خلفها، بل وأمروا بعدم ذكر إسمه فى القوائم التى تتضمن أسماء الملوك الذين حكموا مصر منذ عهد مينا أو نعرمر حتى عهودهم.

وهكذا ضاعت أهم الدلائل الأثرية التى تساعد علماء الآثار على جلاء الغموض الذى مازال يحيط بالعديد من الشخصيات والوقائع والأحداث التى تميز بها عصر العمارنة.

● ● ●

ومع ذلك فقد كانت منطقة العمارنة «آخت آتون» معروفة للباحثين عن الكنوز المصرية القديمة، ومعلومة لدى بعض رجال الآثار الكلاسيكيين مثل لبسيوس وولكنسون.. وفى عام ١٨٨٧ ازداد ذيوع إسم العمارنة بسبب حادث عارض طريف.. فبينما كانت إحدى الفلاحات من القرى المجاورة للعمارنة تبحث فى الخرائب عن المواد التى تصلح للتسميد، عثرت الفلاحة على مدخل يؤدى إلى حجرة أثرية قديمة، كانت فى حقيقة الأمر مخزناً أو أرشيفاً لحفظ السجلات الرسمية للدولة المصرية إبان عهد اخناتون وعهد أبيه الملك أمنحوتب الثالث.

وبداخل تلك الحجرة عثرت الفلاحة على عدد كبير من اللوحات المصنوعة من الطين المحروق، عليها نقوش مكتوبة بخط غريب غير معروف.. فجمعت الفلاحة ما استطاعت جمعه من تلك اللوحات، ووضعتها فوق ظهر حمارها واتجهت صوب قريتها وهى تظن أنها اكتشفت كنزاً.. ولكن خاب ظنها فى قيمة كنزها حين لم تجد أحداً يشتريه، سوى جار لها من نفس قريتها اشتراه منها بعشرة قروش صاغ.

وقام هذا الفلاح بعرض تلك اللوحات على تجار الآثار فلم يهتم بها أحد، واعتبروها عديمة القيمة ولا تساوى شيئاً يذكر.. ونقلت تلك اللوحات بعد ذلك إلى مدينتى إخميم والأقصر، فتحطم أغلبها بسبب سوء عمليات النقل.. وهناك أيضاً لم يدرك تجار الآثار قيمة هذه اللوحات التى أطلق عليها فيما بعد إسم «رسائل العمارنة»..

وبعد عدة سنوات عرفت القيمة العلمية والتاريخية لتلك الرسائل، بعد أن اكتشف بعض العلماء أنها مكتوبة بالخط المسمارى البابلى وبلغات قديمة أخرى..

وأنها فى حقيقة الأمر عبارة عن الرسائل الرسمية والدبلوماسية المتبادلة بين الامبراطورية المصرية والدول والدويلات والإمارات التى عاصرت هذه الامبراطورية فى منطقة الشرق الأدنى مثل بابل وميتانى ،وآشور وخيتا وآمور وقبرص وكليكيا .

وعلى الفور تهافت تجار الآثار على تجميع تلك الرسائل وباعوها إلى الوكلاء والسماسرة المتعاملين مع المتاحف العالمية .. وهكذا توزعت « رسائل العمارنة » على متحف برلين والمتحف البريطانى والمتحف المصرى ومتحف أشمولين ومتحف اللوفر ومتحف القسطنطينية ومتحف متروبوليتان ومتحف بروكسل ومتحف جمعية الاستكشافات الأثرية المصرية ، كما أن بعضها مازال فى حيازة بعض المجموعات الأثرية الخاصة المملوكة لبعض الأفراد .

وقد انكب كثير من الدارسين على فحص ودراسة تلك الرسائل فى ضوء ما تم معرفته واكتشافه من رموز وأسرار الخط المسمارى البابلى ، أو رموز وحروف بعض اللغات القديمة التى كتبت بها بعض الرسائل . وبالرغم من صعوبات البحث والتحليل ، فقد توصل الدارسون إلى معلومات تاريخية قيمة عن الأوضاع السياسية فى مصر ومنطقة الشرق الأدنى ، فى فترتى حكم أخناتون وحكم أبيه أمنحوتب الثالث . لذلك فقد استنتج بعض الدارسين أن المقر الرسمى الأول لحفظ تلك الرسائل كان مقر الحكم بالعاصمة المصرية فى طيبة ، ثم نقلها اخناتون معه حين انتقل إلى عاصمته الجديدة فى العمارنة « آخت آتون » .

ومما يؤكد هذا الاستنتاج ويدعمه مالوحظ من أن نحو نصف هذه الرسائل تقريباً يرجع تاريخه إلى عهد أمنحوتب الثالث والد اخناتون .

ومن ضمن المعلومات التاريخية الهامة القليلة التى ورد ذكرها فى تلك الرسائل ، عرفنا الكثير من ملامح الأوضاع السياسية التى كانت سائدة فى ذلك العالم القديم .. 'وعرفنا أخبار الثورة التى قام بها « آيتاكاما » ملك قادش .. وأخبار الزحف العسكرى الذى قام به « أزيرو » حاكم أراضى الأموريين .. كما عرفنا أخبار ونتائج أول هجوم قامت به قوات دولة « خيتا » فى عهد ملكها « شوبيلوليوما » على منطقة شمال سوريا التى كانت تابعة للنفوذ المصرى . وبالرغم من أن هذا الهجوم قد حدث فى عهد أمنحوتب الثالث ، إلا أن الملك

«شوبيلوليوما» قد أرسل إحدى الرسائل التي تتضمن خطاباً دبلوماسياً ودياً لتهنئة أمنحوتب الرابع [اخناتون] بجلوسه على عرش مصر خلفا لأبيه.

ولكن هذه الرسائل على كثرتها وكثرة المعلومات التاريخية والسياسية الواردة فيها، لا تؤدى إلى إلقاء مزيد من الضوء على جوانب الغموض التى مازالت تحيط بعصر العمارنة، أو تجلى معالم الجوانب الشخصية لكلٍ من اخناتون ونفرتيتى أو الدور السياسى أو الملكى الذى لعبته نفرتيتى على مسرح الحكم والعرش المصرى.

• • •

ومما لا جدال فيه أن نظام الحكم فى عهد اخناتون ونفرتيتى قد بذل جهوداً فائقة فى محاولة نشر عقيدة التوحيد الجديدة فى طول البلاد وعرضها، بل وفى المناطق الآسيوية التى كانت تابعة للنفوذ المصرى، حيث عثر على بقايا معبد أقيم لعبادة «آتون» فى إحدى المناطق السورية.

أما فى داخل البلاد فقد كان من حسن الحظ العثور على دلائل وشواهد أثرية لا بأس بها متناثرة ومنتشرة فى عديد من المواقع الأثرية المصرية، مثل مناطق منف وكوم القلعة والقاهرة [فى بعض جدران جامع الحاكم بأمر الله الفاطمى وأسوار القاهرة القديمة ومبنى باب النصر] وسقارة وهليوبوليس وتل الحصن وعين شمس وكوم غراب واهناسيا المدنية والشيخ عبادة والمطمار [بالقرب من البدارى] وقفط وقوص والأقصر.. فضلاً عما عثر عليه من الآثار التى يرجع تاريخها إلى ذلك العهد فى منطقة العمارنة نفسها وفى منطقة هرموبوليس [الاشمونين].. وهى آثار أدت دراستها العلمية إلى نتائج ومعلومات جديدة تماماً عن الحياة فى عصر العمارنة بصفة عامة، والحياة الشخصية والعائلية لكل من الزوجين الملكيين اخناتون ونفرتيتى.

• • •

وقد اعتمدت مؤلفة هذا الكتاب «مسز چوليا سامسون» على ما توصلت إليه البحوث والدراسات السابقة من نتائج، بالاضافة إلى النتائج التاريخية والأثرية التى توصلت إليها كنتيجة لبحوثها ودراساتها الخاصة.

وحتى يتعرف القارىء على قدر هذه السيدة الدؤوبة وجهودها التى استمرت سنوات طويلة فى دراسة الآثار المصرية والتاريخ المصرى القديم ، فلا بأس من أن نقدم هذه النبذة المختصرة عن حياتها .

فى فترة الثلاثينات حصلت المؤلفة على درجتها العلمية فى « الإچيبتولوچى » تحت إشراف البروفيسور « س . جلانفيل » أستاذ كرسى « المصريات » فى يونيفرستى كوليدچ بلندن . وقد انصبت دراستها العلمية بصفة أساسية على دراسة وفحص « الكتالوجات » الخاصة بالقطع والتحف الأثرية التى عثر عليها « بترى » أثناء حفائره واستكشافاته الأثرية التى أجراها فى منطقة العمارنة قرب نهاية القرن الماضى ..

وتحتوى تلك القطع الأثرية المحفوظة بمتحف « بترى » على قطع نادرة كاملة صنع ، بالإضافة إلى الكثير جداً من الكسرات الصغيرة التى تتضمن أجزاء من نقوش المناظر أو النصوص .. وقد قامت المؤلفة بإعادة ترتيب وتصنيف محتويات المتحف والإشراف على عرضها عرضاً متحفياً بطريقة علمية صحيحة ، كما قامت بإعادة صياغة الكثير من « الكتالوجات » وتصحيح أو تعديل المعلومات الواردة فيها .

كذلك فقد اشتركت المؤلفة مع عالم المصريات البروفيسور « چون بندلبيرى » حين كان يُجرى الحفائر الأثرية والبحوث والاستكشافات التى كلفته باجرائها جمعية الاستكشافات الأثرية المصرية فى منطقة العمارنة . وقد ساهمت المؤلفة تحت إشراف أستاذها فى كتابة أحد فصول كتاب « مدينة اخناتون » الذى تناول بالدراسة عرضاً دقيقاً لمعالم مدينة « آخت آتون » [العمارنة] بناءً على أدلة وشواهد أثرية واقعية .

وفى فترة الستينات عينت المؤلفة أستاذة مساعدة فى متحف « بترى » لتواصل عملها العلمى فى وضع « الكتالوجات » الدقيقة لآثار العمارنة الموجودة فى هذا المتحف .

وفى سنة ١٩٧٢ ، أصدرت المؤلفة المجلد الأول من كتالوجات متحف بترى بعنوان : « العمارنة ، مدينة اخناتون ونفرتيتى ، دلائل أثرية من متحف بترى » . ثم

واصلت دراستها المتأنية المتعمقة لتحليل العديد من القطع الأثرية، السليمة والكسرات، وتوصلت إلى البراهين والاثباتات التى تدعم النظرية التى قال بها من قبل البروفيسور «چ. هاريس» ومؤداها أن الذى خلف اخناتون على عرش مصر بعد وفاته، لم يكن ذلك «الشاب» الذى قال به بعض العلماء والمؤرخين، وإنما كان «امرأة».. وقامت المؤلفة بناء على ذلك بكتابة العديد من المقالات والدراسات والبحوث ــ التى نشرت علميا ــ والتى تناولت فيها كل البراهين والشواهد الأثرية التى تراها مؤيدة لتلك النظرية.

وهكذا نرى أنها منذ بداية حياتها العلمية المبكرة فى البحث والدراسة، وهى تهتم بعصر العمارنة بكل خصائصه ومميزاته، وبكل ما كان فيه من جوانب الدين والثقافة والسياسة والعمران.

وكانت المؤلفة تفكر دائماً فى أن تقدم للقارىء «العام» كتاباً شديد الدقة من الناحية العلمية، وذا أسلوب مبسط بقدر الإمكان، تتناول فيه شرحاً وتحليلاً لحياة البلاط الملكى فى العمارنة، فى القرن الرابع عشر قبل الميلاد، وتقدم فيه أيضاً مجموعة الأدلة والبراهين الأثرية التى تدعم نظريتها فى الدور الذى لعبته نفرتيتى كشريكة فى الحكم أثناء حياتها مع اخناتون، وكملكة حاكمة «فرعون» جلست وحدها على العرش بعد موته.

وها هى تقدم لنا هذا الكتاب الذى جمعت فيه كل ما يؤيد هدفها، سواء من آثار العمارنة المحفوظة بمتحف بترى، أو المعروضة فى غيره من المتاحف العالمية الأخرى، كما شرحت فيه أيضاً المناظر والنصوص التى عثر عليها باحدى القاعات الداخلية بمعابد الكرنك بالاقصر.

وقد قرأت هذا الكتاب أكثر من مرة قبل الإقدام على ترجمته إلى اللغة العربية، وكان ذلك بتشجيع من الأستاذ الكبير الدكتور محمد جمال الدين مختار رئيس هيئة الآثار المصرية الأسبق، والذى تحمس لهذا الكتاب باعتباره إضافة جديدة إلى علم الآثار المصرية والتاريخ المصرى القديم بصفة عامة، وتاريخ عصر العمارنة بصفة خاصة.

ومع ذلك، فبالرغم من كثرة وتعدد جهود علماء المصريات فى اصدار دراساتهم

عن تاريخ تلك الفترة من التاريخ المصرى القديم، إلا أن الكثير من جوانب الأحداث فى تلك الفترة مازال غامضاً ومازال فى حاجة إلى شرح وجلاء أو حتى تغيير إلى النقيض.

ومن المعروف لدى الأثريين وعلماء المصريات بصفة عامة، أن مصر لم تفصح حتى الآن عن الكثير من الجوانب المشرقة فى تاريخها القديم العظيم.. وأن الكثير من الآثار المصرية مازال دفينا فى الرمال أو مخبوءاً تحت الأرض..

ومن المتوقع أن الاكتشافات الأثرية التى ستظهر فى المستقبل، ستبدد جوانب الغموض، وستلقى مزيداً من الضوء، وستضيف الكثير إلى ما لدينا من المعلومات، بل وقد تؤدى إلى حدوث ثورة فى تلك المعلومات.

وبارك الله فى مصر.. أول دولة فى تاريخ الإنسان على الأرض أعلنت ديانة التوحيد بطريقة رسمية، ونادت بأن الله واحد أحد لا شريك له خالق كل شىء.

مختار السويفى

كورنيش النيل: ٩ ديسمبر ١٩٩١.



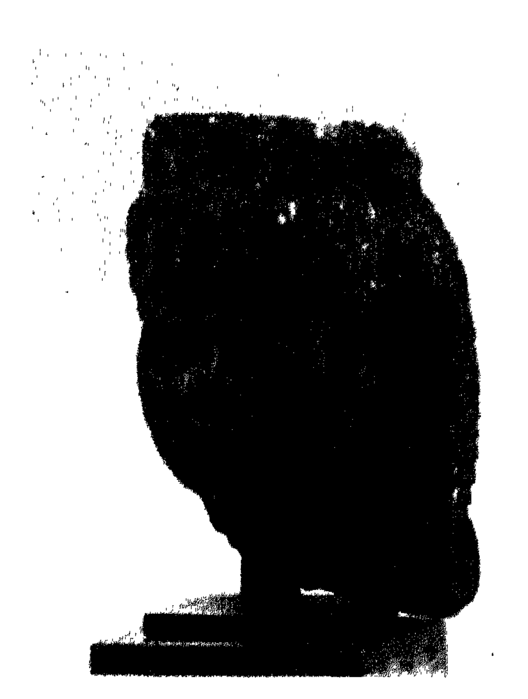
نفر نفرو آتون نفرتیتی



أخناتون



نقش متأثر بفن العمارنة . . على كرسى العرش الخاص بتوت غنخ آمون



الملكة « تى » . . أم اخناتون .

« الفتاة السابحة » . . من أوعية الزينة .



الفصل الأول



البـــــداية



فى السنوات الأولى من القرن العشرين، عثر على تحفة فنية غير مسبوقة فى تاريخ الفن، وهى «بورتريه» منحوت يمثل رأس إحدى الملكات..

ولم يكن فى حلم المستكشفين الألمان الذى أخرجوا هذه التحفة التى كانت دفينة فى الرمال منذ قرون وقرون، أن يعثروا بطريق الصدفة هكذا على مثل هذه التحفة الفنية المبهرة التى لا مثيل لها فى الآثار المصرية كلها.

وكان من الواضح تماماً أن هذا التمثال البديع يمثل رأس ملكة متوجة، الأمر الذى أثار كثيراً من الدهشة والتساؤل عن وجود مثل هذا التمثال فى تلك المنطقة النائية فى مصر الوسطى، التى تبعد مئات الأميال جنوب العاصمة الإدارية لمصر فى مدينة «منف».. ومئات الأميال شمال العاصمة السياسية الرسمية ومعقل فراعنة الدولة الحديثة فى مدينة «طيبة» [الأقصر].

وقبل العثور على هذا التمثال بأكثر قليلاً من عشر سنوات.. قام «السير فلندرز بترى» Sir Flenders Petrie بحفائره الأثرية فى نفس هذه المنطقة [العمارنة] حيث عثر على بعض أطلال لمدينة واسعة. كانت أغلب جدران بيوتها وقصورها مزينة بالنقوش الجميلة والزخارف البديعة. وكان من الواضح أن هذه المدينة قد دمرت تدميراً وسويت بالأرض.

وقد ثبت أن الفرعون الذى شيد هذه المدينة وعاش فيها هو «أخناتون» الذى صُوِّر فى مئات المشاهد المنقوشة على الجدران، وفى صحبته ملكته المتوجة «نفرتيتى».. ولكن هذا التمثال البديع النادر لرأس الملكة جعلنا نتعرف على جمال وشخصية نفرتيتى بوصف فنى رفيع وواضح قد تعجز عن التعبير عنه الكلمات مهما كانت دقيقة وواضحة.

وهكذا ثبت بدليل أثرى ملموس ، أن هذين الزوجين الملكيين قد أمرا بإنشاء تلك المدينة لتكون عاصمة جديدة لملكهما .. بعيداً عن العاصمتين التقليديتين لمصر فى كل من مدينة منف بالقرب من مفرق الدلتا فى الشمال ، ومدينة طيبة فى جنوب الصعيد.

وقد بنيت هذه المدينة لتكريس الإله الواحد «آتون» المتمثل فى القوة الكامنة فى الشمس .. وهو الإله الذى نادى به هذان الزوجان باعتباره خالقاً لهذا العالم بكل ما فيه .. وذلك بعد أن أنكرا وجود «التعددية» أو الشرك بهذا الإله الواحد ، ومنعا عبادة مئات من الآلهة التقليدية التى كانت معروفة فى مصر قبلهما بعشرات القرون .. وهى الآلهة التى كانت تتخذ عشرات الأشكال المتباينة من هيئات إنسانية أو حيوانية ..

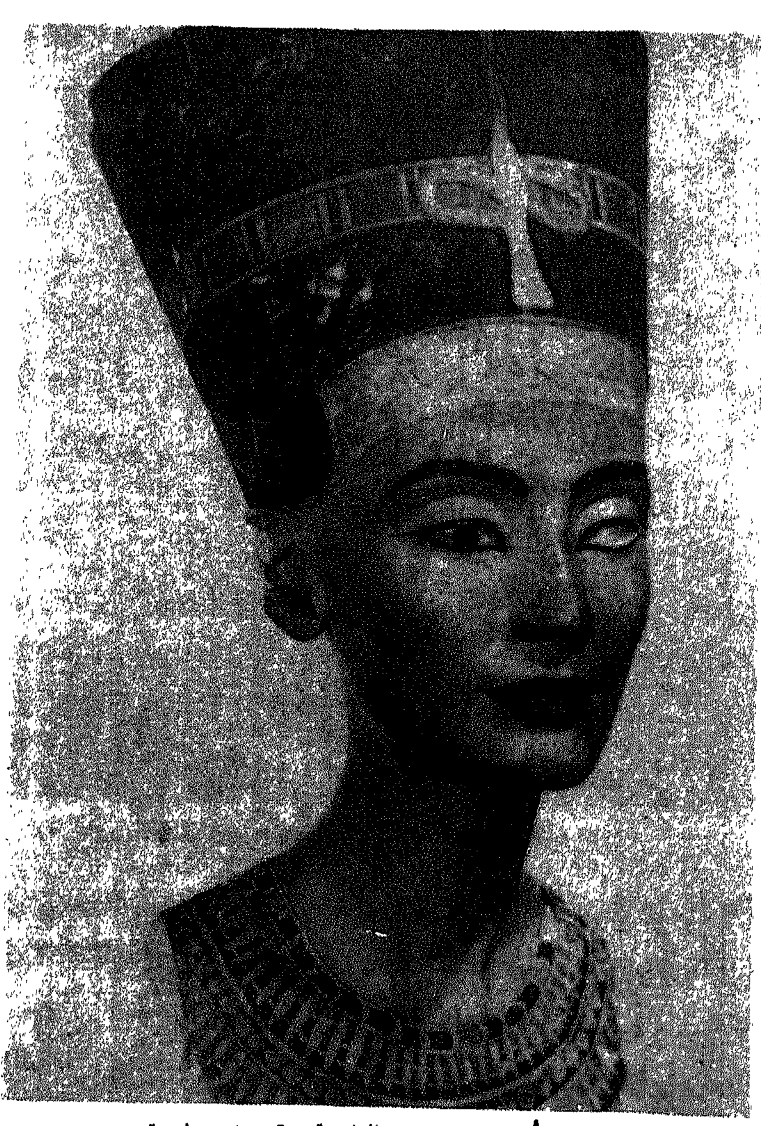
وتكريساً لعبادة هذا الإله الواحد خالق كل شىء ، بنيت هذه المدينة الجميلة الواسعة ، لتكون عاصمة جديدة للبلاد فى عهد هذين الزوجين الملكيين اللذين أحدثا ثورة كبرى فى الدين والفن .. وهذه المدينة تعرف حالياً باسم «العمارنة» أو «تل العمارنة» .

● فى حضرة الملكة :

هذا التمثال التحفة ، معروض الآن فى المتحف المصرى ببرلين الغربية .. ويقبل على مشاهدته عشرات ومئات الآلاف من المشاهدين كل عام ، وكأنهم منجذبون إليه بفعل قوى سحرية .. وكثيرون منهم يستغرقون فى التأمل ويسعدون بمقابلة هذه الملكة الجميلة وجهاً لوجه ، ويبقون أمامها مبهورين كما لو كانوا قد فقدوا القدرة على الحركة ولا يريدون لهذا اللقاء مع الملكة أن ينتهى .. وكثيرون أيضاً لا يكتفون بلقاء الملكة مرة واحدة ، فيحضرون إليها مرات ومرات .. وفى كل مرة يحدث لهم نفس الانبهار وكأنهم لا يصدقون أن هذا الإعجاز الفنى الذى أبدعه النحات المصرى القديم له سحر لا يقاوم وجاذبية لا يمكن الفكاك منها ..

والحقيقة أن هذا التمثال يعتبر من الأعمال الفنية النادرة التى تتضمن من عناصر وأسباب التأثير الجمالى ما لا تتضمنه التحف الفنية الأخرى المعروفة فى تاريخ الفن الانسانى القديم منه والحديث .

هذا التوازن الدقيق بين رأس الملكة وتاجها ورقبتها وكتفيها.. وهذا التأثير الفنى الغامر الذى يشع ويفيض من التمثال من أية زاوية تراه منها.. وهذا الجمال الأنثوى الآسر الوقور يجعل من هذا التمثال عملاً من الأعمال الفنية «المعبرة» بل و«الناطقة» بوصف شخصية الملكة صاحبة التمثال، بل ويكاد يجعلنا نظن ان الملكة ما زالت «حية» وتوشك أن تتحرك أو تلتفت يمنة أو يسرة. [الصورة ١].



(١) رأس نفرتيتى من الواجهة. [متحف برلين].

● أجمل ملكات التاريخ:

أول ما يجذب النظر إلى وجه الملكة هو سحر تلك النظرة النبيلة الدافئة التى تشع من عينها الجميلة اللوزية الواسعة.. وهذا اللون الطبيعى الذى لونت به الحواجب والجفون يعمّق تأثير تلك النظرة ويزيدها جمالاً وسحراً.

وقد زججت فتحة العين بطبقة شفافة من الكريستال النقى تتوسطها الحدقة الدائرية الملونة بلون عسلى داكن يمثل اللون الطبيعى لعين الملكة. ويحيط بالحواف الخارجية للحدقة خط دائرى أكثر شفافية ولمعاناً، يمتص الضوء، تماماً مثلما تفعل حدقة العين الطبيعية.

أما جفن العين فيلامس الحافة العليا لتلك الحدقة العسلية، بطريقة محسوبة تعطى إحساساً بأن الملكة تنظر قليلاً إلى أسفل، بنظرة هادئة تأسر المشاهد بكل ما تؤثر به تلك النظرة من سكينة وجلال وصفاء.

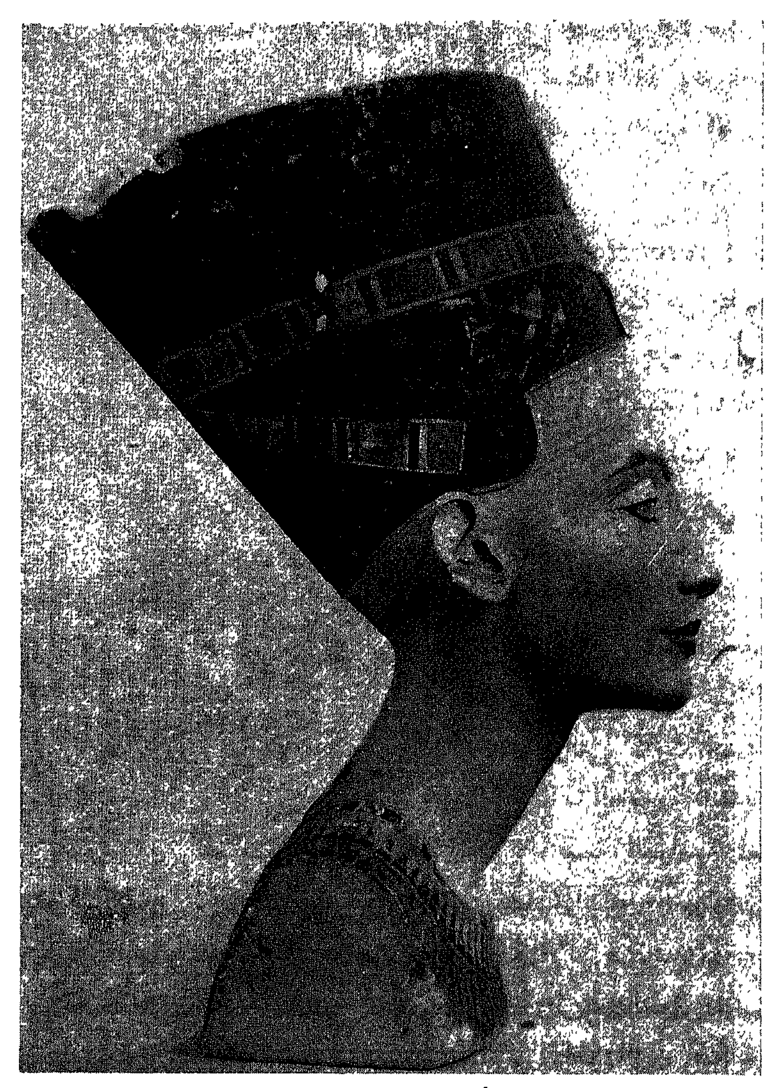
وبالرغم من أن العين اليسرى للملكة غير مطعمة بالكريستال الشفاف والملون مثل عينها اليمنى، إلا أن عين المشاهد المتذوق سرعان ما تتغاضى عن وجود هذا العيب وتتجاوزه، وتنظر إلى الوجه الجميل ككل متكامل، وتقع فى سحر هذا الجمال الآسر.

وينحدر خط الأنف الدقيق من بين مفرق الحاجبين بميل ينتهى بهاتين الشفتين الرقيقتين اللتين تنفرجان انفراجاً هيناً، تعبران به عن رفيف ابتسامة دافئة تحوم برقة ونعومة فى تعبيرات الملامح بوجه الملكة.

ويتكامل جمال العينين والأنف والشفتين مع جمال الخدين الأسِيلَين اللذين يتجمعان فى ذقن أنثوى فى غاية الرقة [الصورة ٢].

وفوق رأس الملكة يتجلى تاجها الفريد الذى عرفت به والذى لا يماثله فى شكله أو تصميمه أى تاج آخر.

ومن ملامح الوجه تبدو الملكة فى حوالى الثلاثين من عمرها متفجرة بنضج ونضارة الشباب. وتمتد رقبتها الطويلة بخط مائل يصل ما بين الرأس والكتفين النحيلين، وتتحلى على جيدها وأعلى صدرها بياقة عريضة مزخرفة بالوحدات



(٢) بروفيل لرأس نفرتيتي . [متحف غرب برلين] .

الزخرفية التقليدية التى شاعت فى فن «العمارنة» وهى وحدات مصنوعة من الخرز على أشكال نباتية ملونة تمثل الزهور وبتلات الزهور وأوراق الشجر وثمار الفاكهة .

غير أن هذا التكوين الفنى لهذا التمثال البديع يعبر بصدق عن مدى قوة وجاذبية الشخصية التى كانت تتمتع بها الملكة . ويقول عالم المصريات الروسى

الدكتور بربلكين Dr. Perpelkin في وصف تلك الشخصية : «لا شك في أن الفنان القديم الذى خلّد جمال هذه الملامح النضرة، استطاع أن يعبر أيضاً عن أعمق خصائص الجلال والعظمة الكامنة فى وقار الشخصية القوية الآمرة التى كانت تتمتع بها الملكة».

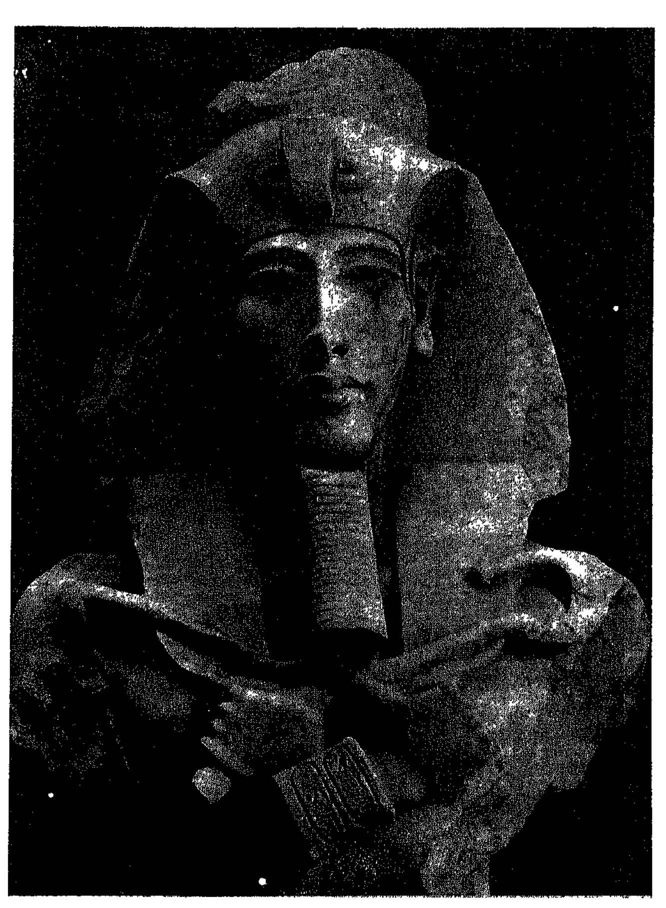
ويقول البروفيسور الألمانى آنتيس Professor Anthes of Berlin : « .. ان التمثال يبدو كصورة حية تعبر عن كل ما يكمن فى شخصية الملكة من ينابيع القوة والجمال .. ومن الواضح أن ثمة قوى روحية تنبض فى كل جزء من مكونات الوجه معبرة عن الذكاء الغامر الذى تبرزه تلك الابتسامة الرقيقة الناعمة التى تتبدى على شفتى الملكة، والتى تتكامل مع نظرة العين فى إحداث هذا التأثير الساحر فى نفس كل من يشاهد هذا العمل الفنى الرائع فى وقتنا الراهن ... ».

• تماثيل اخناتون فى طيبة :

وعلى العكس تماماً من تلك الواقعية الفنية التى نحت بها تمثال نفرتيتى، نلاحظ على الفور استخدام طريقة فنية أخرى تظهر بوضوح فى نحت البقايا المتخلفة من بعض التماثيل الضخمة التى تمثل أخناتون والتى كانت تتصدر قاعة الأعمدة بالمعبد الذى بناه فى مدينة طيبة قبل انشاء العاصمة الجديدة فى العمارنة. وبالرغم من أن مدينة طيبة كانت تعتبر العاصمة السياسية لمصر كما كانت تعتبر فى نفس الوقت المركز الدينى الأول لعبادة الإله «آمون» إلا أن المعبد الذى بناه أخناتون فى طيبة كان مكرساً لعبادة الإله «آتون» وحده دون غيره من الآلهة الأخرى، وكانت جميع أعمدته وجدرانه مزينة بالنقوش التى تمثل أخناتون ونفرتيتى وهما يتعبدان الإله «آتون» وهو الإله الواحد الذى آمنا به.

وبطبيعة الحال، فقد تم هدم وتدمير هذا المعبد بأوامر من الفراعنة الذى توالوا على الحكم بعد انقضاء عهد أخناتون وانقضاء عصر الأسرة الثامنة عشرة بأكملها، حيث استخدموا أحجار وأعمدة المعبد فيما أقاموه من قاعات ومعابد جديدة مكرسة لعبادة الإله آمون بمدينة طيبة.

ومع ذلك، فقد وصلت إلينا لحسن الحظ بعض من بقايا تلك التماثيل الضخمة التى أقامها أخناتون لنفسه بمعبده فى مدينة طيبة [الصورة ٣].



(٣) تمثال أخناتون . عثر عليه بمعبد آتون بطيبة .
[المتحف المصرى بالقاهرة] .

وبمجرد اكتشاف بقايا تلك التماثيل فى العقود الأولى من هذا القرن ، تأكد الأثريون والمؤرخون من العقلية المتميزة والمغايرة للطبيعة التى كانت تميز هذا الفرعون الغريب الذى ألغى عبادة الآلهة المتعددة التى كانت تعبد فى مصر من أكثر من ألف سنة قبل عهده ، وظلت تعبد أكثر من ألف سنة أخرى بعد وفاته .

وكان الانطباع الأول لدى هؤلاء العلماء هو الاحساس بالدهشة الشديدة من هذه المبالغة فى التعبير الفنى الذى استخدمه الفنان المصرى القديم فى نحت هذه التماثيل . كما تولد لديهم انطباع آخر بأن هذا الفرعون كان مجنوناً على نحو أكيد .

كانت الطريقة الفنية التى نحتت بها هذه التماثيل مغايرة تماماً لجميع الطرق الفنية التقليدية التى اتبعها الفنانون القدماء فى نحت تماثيل الفراعنة طوال حقبات التاريخ المصرى القديم التى استمرت ثابتة نحو ثلاثة آلاف سنة .

ويذكرنا هذا الانطباع الأول الذى تأثر به العلماء لدى مشاهدتهم بقايا تماثيل أخناتون لأول مرة، بذلك الموقف الاحتجاجى الرافض لنقاد الفن حين ظهرت الأعمال الأولى للفنانين «التأثيريين» فى فرنسا، حيث اعتبرت تلك الأعمال نوعاً من الفن البدائى. وبطبيعة الحال فقد كان موقف هؤلاء النقاد خاطئاً إذا نظرنا إلى تلك الأعمال التى أصبحت تباع الآن فى معارض الفن بملايين الدولارات.

ومن الغريب أن يُقدِم الفنانون القدماء فى طيبة على ابتداع هذا الأسلوب «التأثيرى» فى نحت تماثيل أخناتون بالرغم من صرامة القواعد الفنية التى كانت تقيدهم فى نحت تماثيل الفراعنة.

وقد تغيرت الآن مواقف المؤرخين وعلماء المصريات فى تقييم هذا الفن الجديد الذى ظهر فى عهد أخناتون. ولعل أبلغ وصف لهذا الفن هو ما قاله «چاك ڤاندييه» Jacques Vandier وما ذكره كتالوج متحف اللوفر من أن فن «العمارنة» يعبر بصدق عن مكنون سر وفلسفة الحياة فى عهد أخناتون.

تمثال أخناتون بالمتحف المصرى بالقاهرة:

وفى «المتحف المصرى» بالقاهرة، نرى بقايا الجزء العلوى من أحد تلك التماثيل الضخمة لأخناتون. وبالرؤية المتعمقة لهذا التمثال، نلمس على الفور مدى عمق الفلسفة الروحية التى عبر عنها فن النحت فى هذا التمثال.. طريقة تشكيل هاتين العينين الواسعتين اللوزيتى الشكل تنعكس تماماً على طريقة الخطوط المنحنية التى شكلت بها الشفتان الغليظتان اللتان تنفرجان عن شبه ابتسامة هادئة.

كذلك فإن المبالغة فى استطالة تشكيل الوجه تتكامل مع استطالة تشكيل شعر الذقن المستعارة التى كانت تعتبر رمزاً من أهم رموز وشعارات الفراعنة. كما تتكامل أيضاً مع استطالة خصلتى الشعر المستعار اللتين تتدليان من باروكة الشعر التى يُغطيها غطاء الرأس «نِيمِس». وتتكامل كذلك مع استطالة الريش الذى كان يتزين به الملك فوق غطاء رأسه [وقد فقد هذا الجزء من التمثال]. ومن المؤكد أن هذه الاستطالات الرأسية كانت مقصودة من جانب الفنان الذى يريد

أن يعبر بهذا الاتجاه فى فن النحت إلى تمجيد الشخصية الملكية المتفردة التى كان يتمتع بها أخناتون.

ويتحقق التوازن الفنى فى هذا الجزء المتبقى من التمثال فى هذا التكوين الرائع للكتفين العريضتين، وفى الذراعين المتقاطعتين فوق الصدر، وفى قبضتى اليدين اللتين تمسكان بالصولجان ومدراة الحنطة وهما رمزان تقليديان من رموز الملكية فى مصر القديمة.

ويتميز هذا التمثال الفريد لأخناتون عن جميع تماثيل الفراعنة الآخرين من السابقين عليه أو اللاحقين له، بوجود رباط عريض حول أعلى ذراعيه، وحول رسغى يديه، وقد نقش على هذا الرباط خرطوشان كُتِبَ بداخلهما إسمان للإله «آتون». وهو الإله الوحيد الذى كتبت اسماؤه داخل خراطيش مماثلة للخراطيش التى كانت تكتب بداخلها أسماء الفراعنة.

لقد كان الإله «آتون» هو المحور الرئيسى الذى دارت حوله حياة كل من أخناتون ونفرتيتى كما سوف نرى فى الفصول التالية من هذا الكتاب. ومن المؤكد أن الانقلاب الدينى الذى حدث فى مصر نتيجة لفرض عبادة هذا الإله الأوحد الذى لايشاركه فى التقديس إله آخر، قد صاحبه انقلاب أو تغييرات مماثلة فى سبل التعبير الفنى الذى ظهرت ملامحه الأولى والمبكرة فى الأعمال الفنية التى أبدعت فى بداية عهد أخناتون قبل انتقاله من «طيبة» إلى عاصمته الجديدة فى «العمارنة».

• ذات المفاتن الجميلة:

هناك بعض الآثار التى يرجع تاريخها إلى الفترة الأولى المبكرة من حكم أخناتون ونفرتيتى، وهى الفترة التى قضياها فى العاصمة طيبة قبل انتقالهما إلى العاصمة الجديدة فى العمارنة.

وفى مقبرة أحد النبلاء بغرب طيبة والتى يرجع تاريخها إلى تلك الفترة المبكرة، نرى نقوشاً تصور مناظر الملكة نفرتيتى وهى شابة صغيرة رشيقة ممشوقة القوام تقف خلف زوجها [الصورة ٤].



(٤) نقش لأخناتون ونفرتيتى حين كانا زوجين شابين.
[من جمعية الاستكشافات الأثرية المصرية].

وبالرغم من ندرة الشواهد الأثرية التى تساعدنا فى معرفة أية معلومات عن حياتها فى فترة الطفولة أو فترة صباها قبل أن تتزوج أخناتون، إلا أن هناك العديد من الآثار التى تتضمن صوراً ومناظر تبين لنا تفاصيل حياتها العائلية وأنشطتها السياسية والدينية. وتعتبر هذه المناظر أكثر عدداً من أية مناظر أخرى سجلت لأية ملكة من ملكات مصر القديمة.

ومن المحتمل أن تكون نفرتيتى ابنة لأحد النبلاء من رجال البلاط الملكى، قد يكون النبيل «آى». وسنعرف فى الفصول التالية من هذا الكتاب معلومات

كثيرة عن بعض شقيقات نفرتيتى، وقد تزوجت إحداهن بالملك «حورمحب» أحد خلفاء توت عنخ آمون على عرش مصر والذى لم يكن له حق شرعى فى اعتلاء العرش، فتزوج بأخت نفرتيتى ليكتسب حكمه صفة الشرعية.

ولكى نتعرف أكثر وأكثر على أوصاف نفرتيتى، فقد يكون من الأفضل أن نذكر الأوصاف التى وصفها به زوجها والتى نقشت على الجدران. فقد وصفها بأنها «ذات المفاتن الجميلة».. وبأنها «حلاوة الحب».

ومن المؤكد أنها كانت ذات صوت خفيض عذب، وهو استنتاج نعرفه بمشاهدة ابتسامتها الدافئة الهادئة التى تنبض بها شفتاها الرقيقتان. ونعرفه أيضاً من الوصف الذى أطلقه أخناتون على هذا الصوت: «إن الانسان ليسعد حين سماع صوتها».. «انها ترضى الإله آتون بصوتها العذب».

• لقب «الوريثة»:

ومن الألقاب التى أطلقها أخناتون على نفرتيتى لقب «الوريثة». وهو لقب كان يطلق عادة على الأميرات من ذوات الأصل الملكى. وبالنظر إلى عدم وجود أى دليل أثرى أو تاريخى يؤكد أن نفرتيتى كانت ابنة ملك أو من سليلات الملوك، لذلك فقد كان من الصعب تفسير السبب فى إطلاق هذا اللقب عليها إلا فى ضوء أن أخناتون كان يراها كذلك.. وكان يقصد بلقب «الوريثة» الذى أطلقه عليها معنى آخر غير المعانى التقليدية المعروفة لدلالة هذا اللقب فى نظام العرش المصرى..

كان أخناتون يقصد بلقب «الوريثة» أنها «وريثته» فى الحكم إذا شاءت الأقدار أن يموت قبلها [ويبدو أن هذا قد حدث بالفعل كما سوف نرى].

وفى مئات المناظر التى يظهر فيها الزوجان أخناتون ونفرتيتى ــ خصوصاً بعد أن انتقلا إلى العمارنة ــ نلمس فيها حرصاً واضحاً من جانب أخناتون على أنه كان يريد أن يؤكد بطريقة لا تدع مجالاً للشك أن نفرتيتى هى «شريكته» فى الحكم.

وفى نقوش العمارنة نلاحظ أيضاً أن من النادر جداً تصوير هذين الزوجين الملكيين مفترقين عن بعضهما، بل نراهما متلازمين باستمرار سواء فى المناظر التى تصور حياتهما المنزلية والعائلية أو فى المناظر التى تصورهما أثناء ممارسة شئون الدولة باعتبارهما ملكاً وملكة يشتركان فى الحكم سواء بسواء.

أما أول منظر يصور الزوجين الملكيين وهما فى بداية عهدهما بالزواج فهو ذلك المنظر المنقوش على جدران مقبرة الوزير «رعموسى» (راموزا) بغرب طيبة. وذلك قبل انشاء العاصمة الجديدة فى العمارنة [الصورة ٤].

ويفهم من هذا المنظر أنهما كانا فى الفترة المبكرة من زواجهما بدليل أنهما يظهران فى المنظر وحدهما قبل أن ينجبا الإبنة الأولى من بناتهما الستة. ففى مئات المناظر التى صورت للزوجين الملكيين فيما بعد، لا يكاد يخلو منظر واحد منها دون ظهور ابنتهما الأولى «مريت آتون» وبقية البنات الأخريات اللاتى كانت نفرتيتى تلدهن تباعاً بنتاً وراء بنت حتى بلغ عددهن ست بنات.

ونستطيع أن نستشف من هذا المنظر المنقوش على جدران مقبرة «رعموسى» معلومات أخرى فى غاية الأهمية تساعدنا بالقطع فى تكوين فكرة حقيقية موثقة عن حياة هذين الزوجين الملكيين.

فى هذا المنظر نرى أخناتون وهو يقف منحنياً قليلاً على سور الشرفة، ويتلقى تحية الشعب والهتاف بحياته، بينما تقف نفرتيتى خلفه دون أن تشاركه فى تلقى التحية وانما تمسك فى يدها اليسرى إحدى زهور الزنبق.

ونلاحظ أن اسم كل من أخناتون ونفرتيتى المكتوب فى هذا المنظر هو الاسم القديم الذى لا يتضمن الإضافة إلى اسم الإله «آتون». الأمر الذى يدل بصفة قاطعة أن هذا المنظر تسجيل لواقعة حدثت فى بداية عهد أخناتون حين كان لم يزل يستعمل اسمه الملكى «امنحتب الرابع». كما أن اسم نفرتيتى مشار إليه دون اضافة اسم الإله آتون. وهى الاضافة التى أجرتها نفرتيتى بعد ولادة ابنتها الكبرى الأميرة «مريت آتون»، حيث أصبح إسمها الذى دُوِّن فيما بعد على جميع الوثائق والنقوش الجدارية «نِفِرْ ــ نفرُو ــ آتُونْ ــ نِفِرتِيتِى».. [ومعنى نفرتيتى: الجميلة جاءت.. أما معنى نفر نفرو آتون فهو: جميلة هى شمائل الإله آتون].

وقد ذكرت نفرتيتي باسمها الجديد في آلاف المدونات منذ أن [illegible]
بمدينة طيبة وطوال فترة وجودها بمدينة العمارنة. كذلك فقد بدأ استخدام اسم «أخناتون» بدلاً من «امنحتب الرابع» فى وقت معاصر لتغيير اسم «نفرتيتى» إلى «نفر نفرو آتون نفرتيتى».

• إرهاصات ثورة جديدة فى الفن:

وتعطينا النقوش الجدارية بمقبرة «رعموسى» بغرب طيبة فكرة حاسمة وواضحة عن أهم الخصائص والمميزات الفريدة فى نوعها والتى تميز بها عهد أخناتون ونفرتيتى، حيث تجرأ هذان الزوجان الملكيان على الإقدام والأمر باجراء التغيير والتجديد فى الفكر الثقافى والفنى والدينى الذى كان راسخاً فى مصر منذ قرون عديدة قبلهما. وما زالت هذه التغييرات والتجديدات حتى الآن تثير دهشة المؤرخين وعلماء المصريات ونقاد الفن.

وتبين لنا نقوش مقبرة «رعموسى» تسجيلاً غاية فى الوضوح لهذه التجديدات التى حدثت فى مجال الفن.. ففى النقوش التى تمت قبل إحداث هذه التجديدات، نجد المناظر وقد صورت طبقاً للمبادىء والقواعد التقليدية الراسخة للفن المصرى القديم. ومن المؤكد أن هذه المناظر التقليدية قد نقشت على الجدران فى الأيام الأولى من بداية حكم أخناتون ونفرتيتى.

وبعد أن وصلت الأفكار الجديدة التى ابتدعها أخناتون إلى الفنانين المصريين الذين كانوا يعملون فى نقوش تلك المقبرة، ظهرت «الحركة» فى المناظر كأسلوب جديد يعكس هذه الفلسفة الجديدة.

وعلى سبيل المثال نرى الشرفة التى يقف بها الزوجان الملكيان دون سقف حتى يسمح لقرص الشمس الذى يرمز إلى الإله آتون لكى تمتد أشعته الذهبية فى شكل خطوط مستقيمة ينتهى كل منها بيد تبارك الملكين. وهذا التكوين الفنى فى حد ذاته يعتبر من أهم ملامح التغيير والتجديد فى الفن المصرى.

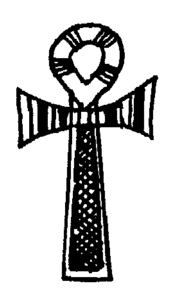
لقد عبدت الشمس فى مصر القديمة لقرون عديدة قبل عصر بناة الأهرام. وكان مركز عبادتها فى مدينة «أون» [أو هليوبوليس] بالقرب من رأس دلتا

النيل. ولكن الإله «آتون» ــ ويرمز إليه بقرص الشمس ــ لم يعبد أبداً كإله واحد لا إله غيره ولا شريك له وباعتباره خالق كل شيء إلا في عهد أخناتون ونفرتيتي.

ولذلك فإن هذا المنظر المميز المنقوش على جدران مقبرة «رعموسى» يعتبر من الدلالات الأولى لهذا الفكر الجديد الذى ظهر فى بداية عهد أخناتون ونفرتيتي وذلك أثناء وجودهما بطيبة وقبل انتقالهما إلى العاصمة الجديدة حيث بلغ هذا الفكر الجديد قمته وذراه.

ومن الملاحظ أيضاً فى هذا المنظر أن الإله آتون ما زال مرتبطاً على نحو ما بالإله الصقر «حورس» وبالإله «رع» ولا جدال فى اعتبار هذين الإلهين من رموز الشمس.

وطوال فترة حكم أخناتون ونفرتيتي سجلت مئات المناظر التى تصور الإله «آتون» وهو يمد شعاعاته الذهبية على شكل خطوط تنتهى بأياد تمسك بعلامة الحياة «عَنْخ» لتبارك الملك والملكة وحدهما دون غيرهما [الصورة ٥]. ولكن



(٥) علامة أو رمز الحياة «عنخ».

هناك استثناء واحد لمنظر نقش فى العمارنة، نجد فيه إيادى «آتون» وهى تمتد لتبارك أم أخناتون «الملكة تى» وأباه «الملك أمنحوتب الثالث» وتمنحهما تلك الهبة الإلهية المقدسة.

وفى المنظر المنقوش على جدران مقبرة «رعموسى» بطيبة، نرى الأيادى الآتونية المقدسة، وهى تلامس بحنان بالغ كتفى الملكة لتباركهما وتبارك حية الكوبرا التى تزين جبهتيهما. [وحية الكوبرا التى تصور ناشرة ومستعدة ومتحفزة للهجوم هى أهم الرموز الملكية فى مصر القديمة ولا تتزين بها سوى جباه الفراعنة

وزوجاتهم الرئيسيات.. والزوجة الرئيسية للملك لقب كان يطلق على أهم زوجات الملك ــ إذا تعددت زوجاته ــ ويعتبر هذا اللقب ميزة تميزها عن غيرها من محظيات الملك وزوجاته الثانويات] .

وفى نفس المنظر أيضاً نرى الأيادى الآتونية وهى تمتد لتبارك تاج الملك وظهره ويده اليمنى .

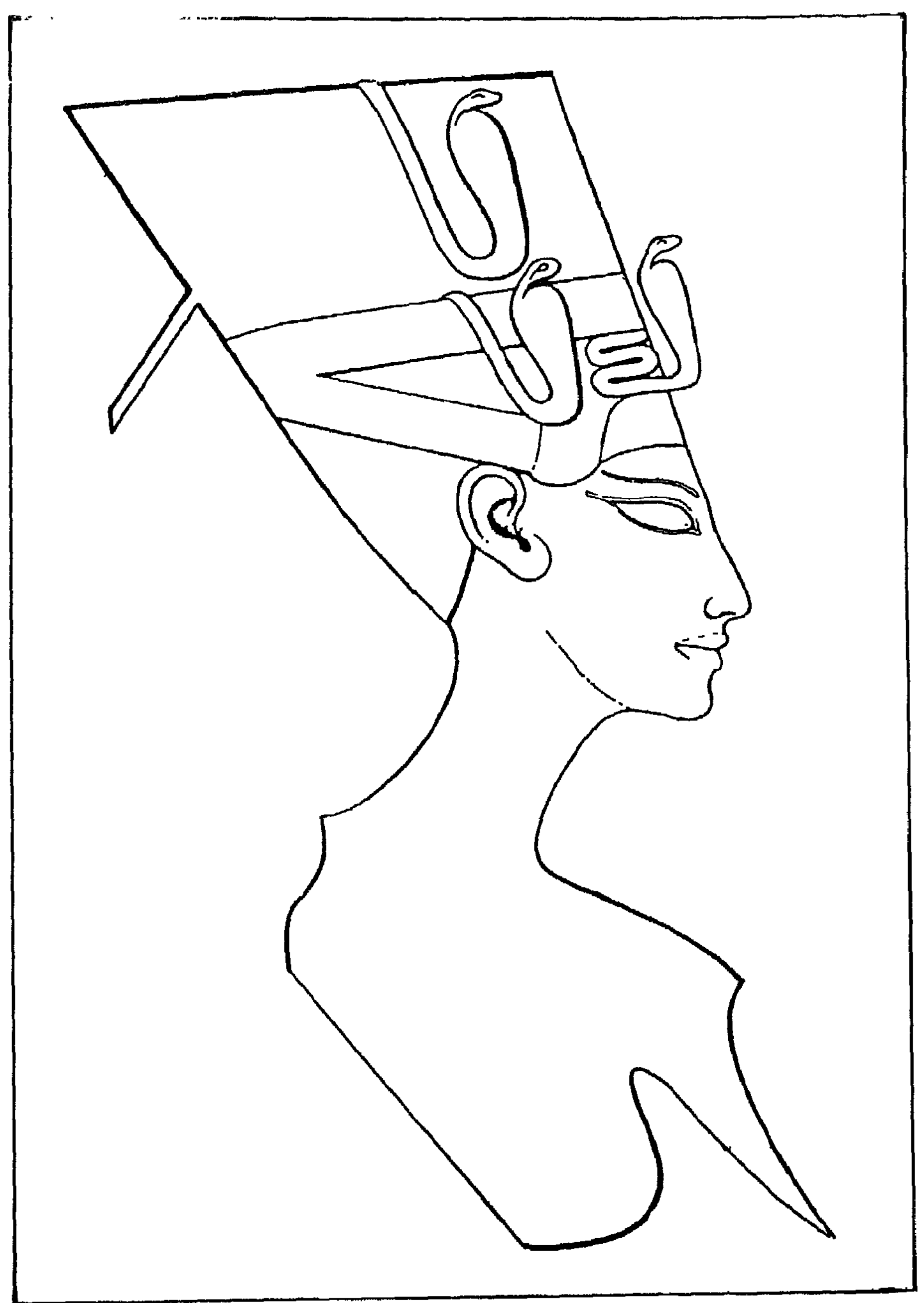
وفى جميع النقوش التى تكرر فيها هذا المنظر بشكل أو بآخر، نرى هذا التلازم بين الإله «آتون» وكل من الملك والملكة. وظل هذا التلازم مستمراً حتى آخر هذا العهد الملكى المتميز. بل وأصبحت الصلوات والابتهالات قاصرة على هذا «الثالوث» المتمثل فى آتون وأخناتون ونفرتيتى .

ومن معالم التجديد الفنى أيضاً ما نراه فى نفس المنظر المنقوش على جدران مقبرة «رعموسى» بطيبة ، حيث نرى أخناتون ونفرتيتى يرتديان ملابس متماثلة الطراز والتصميم ، ومصنوعة من نفس القماش ذى الكسرات والثنيات المتقاربة المتعددة . ويتكون رداء كل منهما من جزء يغطى قامة الجسم ، وجزء آخر مثل الشال يغطى الكتفين والصدر. وسوف نرى فيما بعد أن كلاً من أخناتون ونفرتيتى أصبحا يرتديان على رأسيهما تيجان ملكية متماثلة الشكل والطراز، وهذا فى حد ذاته له دلالة تاريخية سنتعرض لها فى الفصول التالية .

وبالرغم من التماثل فى نوعية القماش الذى كان يستخدم فى صنع أرديـة الملكين ، إلا أن هناك اختلافاً فى التصميم والتفصيل يتناسب مع اختلاف «الجنس» . فقد كان من الملاحظ أن الثياب التى كانت ترتديها نفرتيتى كانت فى الغالب مفتوحة من الأمام ، بينما كان أخناتون يرتدى دائماً دثاراً رجالياً يغطى الجزء الأسفل من الجسم من منطقة الوسط حتى الركبتين ، ويصنع هذا الدثار فى الغالب من قماش ذى كسرات «أفقية» ويثبت فى الوسط بحزام ملكى له انشوطة تتدلى من الأمام ومزينة ببعض الحلى .

• تاجها المتميز:

وفى جميع المناظر التى صورت فيها الملكة نفرتيتى نراها امرأة جميلة ذات شخصية متميزة [الصورة ٦] أنيقة جذابة فى جميع الأوضاع التى صورت فيها ..



(٦) رسم لنفرتيتي من العمارنة (من لبسيوس).

امرأة عاشقة تبدى جميع مظاهر الحب لزوجها بطريقة طبيعية ودون خجل منها .. وترتدى ملابس راقية الذوق تتميز بالأبهة والفخامة .. وهى الملكة الوحيدة ــ طوال التاريخ المصرى القديم ــ التى صممت لنفسها تاجاً خاصاً أصبح من المعالم الهامة لشخصيتها .

وقد استوحت نفرتيتى تصميم تاجها ولونه الأزرق من تاج الحرب «خِبْرِشْ» الذى كان يرتديه الفراعنة المحاربون كرمز عسكرى ، والذى كان يرتديه أخناتون فى أغلب الأحيان بعد تطويره تطويراً خفيفاً جعله أشبه ما يكون بغطاء رأس مميز.

ومن الملاحظ أن تاج الحرب الأزرق الذى كان يرتديه الفراعنة كان يغطى فى أغلب الأحيان بأقراص مستديرة صغيرة مصنوعة فى العادة من معدن قوى ، وأغلب الظن أن وظيفة هذه الأقراص المعدنية هى حماية رأس الفرعون من السهام التى يطلقها العدو أثناء الاشتباك فى المعارك . ومع ذلك فمن المعروف أن عهد أخناتون كان خالياً من الحروب والمعارك العسكرية .

وأثناء أعمال الفحص ودراسة بعض القطع والكسرات الأثرية المحفوظة بمتحف «بترى» لاحظنا وجود بعض القطع المكسورة من تيجان مصنوعة من الخزف المزجج الأزرق والتى تشبه إلى حد كبير تيجان الحرب الزرقاء التى كان يرتديها الفراعنة ، وكانت هذه القطع والكسرات مكسوة بتلك الأقراص المستديرة . وقد أتضح لنا أن هذه القطع هى بقايا من بعض التيجان الخاصة بتماثيل للملكة نفرتيتى .

ومن الملاحظ أن التاج الذى ترتديه نفرتيتى [فى الصورة ٦] خال تماماً من تلك الأقراص الصغيرة ، ولكنه مزخرف بحيّات الكوبرا الملكية التى ترمز إلى المهابة والقوة .

• اسمها الآتونى الرسمى:

وكان الاسم الرسمى لنفرتيتى وهو كما ذكرنا من قبل «نِفِرْ نِفْرُو آتُونْ نِفِرْتِيتِى» يكتب كاملاً داخل الخرطوش ــ وهو إطار ذو شكل خاص تكتب بداخله أسماء الفراعنة وزوجاتهم الرئيسيات دون غيرهم .

ومن المحتمل أن هذا التغيير في اسم نفرتيتى قد تم باعلان ملكى تماماً مثلما كان يحدث عند إعلان أسماء وألقاب الفراعنة.

وفى مصر القديمة كانت للأسماء دلالات ذات أهمية قصوى.. فقد كان أسْمَى مايهدف إليه الإنسان أن يتمتع بالحياة «الأبدية». وكانت أهم الوسائل التى تضمن أبدية الحياة أن يظل إسم الانسان «منطوقاً» أو مذكوراً بعد موته. ولهذا فقد كان محو الاسم أو طمسه أو تشويهه أو تدميره هو أسوأ مايتعرض له الانسان بعد موته.

وفى هذا الكتاب سنقتصر على ذكر الاسم القصير للملكة وهو «نفرتيتى». وهو الاسم الذى اشتهرت به وذكرت به فى الكتب والأبحاث التاريخية والأثرية منذ بداية ظهور علم المصريات «الإيجبتولوچى».. حيث اقتصر العلماء الأوائل على ذكر الاسم القصير «نفرتيتى» دون الاشارة إلى اسمها الآتونى «نفر نفرو آتون». بل لقد أوعز بعض العلماء هذا الاسم الأخير إلى شخصية افتراضية لشاب من أصل ملكى لم يقم على وجوده أى شاهد أو دليل أثرى قاطع. وقد استمر هذا الزعم بافتراض وجود هذه الشخصية الملكية التى لقبت باسم «نفر نفرو آتون» لمدة قاربت المائة عام دون أن يتمكن أى عالم أو باحث من اثبات وجودها على نحو يقينى لايتطرق إليه شك.

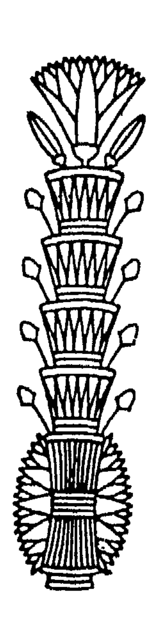
ومن المؤكد أن نفرتيتى لم تكن تسمح باستخدام اسمها القصير وحده أثناء فترة وجودها بالعمارنة، حيث أشير إليها فى جميع الآثار باسمها الكامل «نفر نفرو آتون نفرتيتى».

وبالنظر إلى الأهمية القصوى للإسم بالنسبة لصاحبه، فلم يسمح أخناتون باطلاق اسم «نفر نفرو آتون» على أى شخص آخر فيما عدا اطلاقه على إحدى بناته التى سميت باسم «نفر نفرو آتون الصغيرة».

هذا ويمكن القول ــ من الناحية التاريخية والأثرية ــ بأنه لا سبيل اطلاقاً للتعرف بصفة واقعية على شخصية ذلك الملك الذى قيل انه خلف أخناتون على العرش بعد وفاته وكان يحمل لقب «نفر نفرو آتون» حيث لم يظهر له على الآثار أى ذكر أو دليل على وجوده. وفى حقيقة الأمر فلم يكن هناك أى شخص يحمل

الصفات والخصائص التى تمكنه من خلافة أخناتون على عرش مصر سوى الملكة «نفرتيتى» أو بالأحرى «نفر نفرو آتون نفرتيتى».

ونتيجة للافتراض الخاطىء بوجود «ملك» خَلَفَ أخناتون بعد وفاته، واستمرار هذا الخطأ لزمن طويل، فقد ارتبك تاريخ هذه الأسرة الملكية بمعلومات تاريخية خاطئة لم يتم تصحيحها إلا فى فترة السبعينات، على ما سوف نرى..





الفصل الثانى



نفرتيتى وشخصيتها القائدة الفذة



● لقب « الزوجة الملكية العظمى » :

تطورت أوضاع الملكة نفرتيتى أثناء فترة وجودها مع زوجها فى طيبة بطريقة سريعة تثير الدهشة .. فقد انتشرت النقوش التى تصورها على قدم المساواة مع زوجها فى مختلف أبنية المدينة . وأقيمت للزوجين تماثيل ضخمة زينت بها العديد من منشآت المدينة وعمائرها . وهذا أمر فريد فى حد ذاته ولم يحدث من قبل إلا بالنسبة للملكات « الحاكمات » .

لقد انتشرت صورها فى مناظر كبيرة نقشت على جدران البوابات ، وعلى الأعمدة الضخمة ، وعلى جميع جدران المعبد الذى أمر زوجها بانشائه تكريساً لعبادة الإله آتون .

ومن الملفت للنظر والمثير للملاحظة أن أغلب هذه المناظر تصورها وهى تتعبد إلى الإله آتون بطريقة « ملكية » سواء أكانت فى صحبة زوجها ، أم كانت تتعبد إلى الإله وحدها ، أو كانت تشاركها فى العبادة بعض بناتها .

ولا شك فى أن إبراز قوة شخصية نفرتيتى ومدى أهمية وضعها الملكى على هذا النحو الفريد قد لفت الأنظار فى مصر القديمة .. وذلك بالنظر إلى أن العادة قد جرت بتصوير « الملكات الرئيسيات » حتى بالنسبة إلى أكثرهن أهمية وأعلاهن مكانة ، وهن فى طول لايتجاوز ركبة التماثيل التى كانت تقام لأزواجهن الفراعنة . كما كان من غير المعتاد أيضاً تصوير « الملكات الرئيسيات » فى نفس « الأوضاع » الملكية التى كانت قاصرة على الفراعنة وحدهم . وعلى سبيل الاستثناء فقد صورت الملكة « حتشبسوت » فى « أوضاع » الفراعنة . ولكن هذه الملكة كانت « ملكة حاكمة » .. كانت فرعوناً بالفعل ..

وعندما اكتشفت الآثار التى نقشت عليها صور الملكة نفرتيتى لأول مرة فى العصر الحديث، ظن البعض أن نفرتيتى «إلهة» مخصصة لخدمة الإله «آتون». وبطبيعة الحال فقد كان هذا الظن قاصراً وخاطئاً، لأن الإلهات المبجلات فى مصر القديمة كن لا يمارسن شئون الحكم بالاشتراك مع الفراعنة. وكانت الصور والنقوش أو حتى التماثيل تبينهن وهن يمارسن وظائفهن الأساسية فى «مباركة» الملوك أو الملكات. وكانت هذه المناظر تنقش عادة على جدران المعابد والمقابر ولا تنقش على المنشآت الرسمية فى المدن.

● بريق آتون:

اتبع أخناتون نفس النموذج الذى فعله أبوه «أمنحوتب الثالث» الذى اختار بشجاعة «زوجته الملكية الرئيسية» ولم تكن من سليلات الملوك، وإنما كانت ابنة لإحدى العائلات المرتبطة بالبلاط الملكى..

ومن الثابت أثرياً أن «أمنحوتب الثالث» قد تباهى بهذا الزواج وأمر باعلانه مدوناً ومكتوباً فى عديد من اللوحات التذكارية وفوق أسطح الجعارين، بأن الملكة «تى» هى «زوجته الملكية العظمى».

كذلك فقد أمر «أمنحوتب الثالث» بتدوين الرسائل المكتوبة إلى كافة الدول والأقاليم التى كانت تابعة للامبراطورية المصرية والتى كانت متسعة الأرجاء فى عهده للإعلان عن زواجه بالملكة «تى» وأنها زوجته الرئيسية العظمى.

وبالرغم من هذه المكانة الرفيعة التى كانت تشغلها الملكة «تى» ــ وهى أم أخناتون ــ وبالرغم من التكريم الشديد الذى حظيت به فى عهد زوجها، فلا يوجد لها منظر واحد يمثلها وهى على هيئة «ملكة حاكمة» أو فرعون بل ان جميع المناظر التى صورت لها تبينها وهى تمارس الأمور التقليدية العادية باعتبارها زوجة رئيسية للملك.

وكان «أمنحوتب الثالث» قد أمر بحفر بحيرة خاصة بالملكة «تى» ملحقة بالقصر الملكى الفخم المقام على الضفة الغربية للنيل فى مواجهة مدينة طيبة. وقد أمر الملك بتدوين أمر بانشاء هذه البحيرة على إحدى اللوحات التذكارية، كما أمر الملك بتخصيص قارب فخم للملكة لتسبح به فوق سطح البحيرة. وقد سمى

هذا القارب باسم « بريق آتون » . ومن الممكن أن نتخيل أن اختيار هذا الاسم قد تم بمعرفة أخناتون ، الابن الأكبر للملك والملكة وولى العهد ، وذلك عندما شاهد هذا القارب وهو يطفو بخفة فوق سطح مياه البحيرة المتلالئة بأشعة الشمس الذهبية . وأغلب الظن أن هذه التسمية كانت انعكاساً لحلمه الأكبر بعبادة الإله « آتون » وحده دون غيره من مئات الآلهة التى كانت تعبد فى مصر القديمة .

• العائش فى الحقيقة :

يعكس فن العمارة معالم عهد تميز بإحترام « الحقيقة » .. وهى الكلمة التى أصبحت جزءاً من الشعار الملكى الذى اتخذه اخناتون لنفسه « العائش فى الحقيقة » .

ولكن « الحقيقة » هنا تختلف تماماً عن « الحقيقة » التى ذكرها « أوليفر كرومويل » Oliver Cromwell حين طلب من الفنان « ليلى » Lely الذى كان يرسم صورة له قائلاً : « لاحظ كل شيء .. حتى النتوءات الصغيرة (الفسافيس) التى تراها فى .. وإلا فى فلن أدفع لك شيئًا مقابل هذه الصورة » .

لم تكن هذه الطريقة فى فهم وتفسير الحقيقة هى الطريقة التى اتبعت فى تجديد الفن المصرى فى عهد أخناتون . وقد يكون من الأفضل هنا أن نشير إلى ما ذكره « بك » كبير النحاتين فى عهد أخناتون من أن « الملك كان استاذه فى الفن » . وبالرغم مما قد يبدو فى هذا الكلام من النفاق ، إلا أنه يشير إلى « تدخل » اخناتون فى « الثورة الفنية » التى حدثت .

لقد أطلق اخناتون ونفرتيتى طاقات المهارات الفنية الكامنة فى نفوس وعقول الفنانين المصريين .. وحرّراهم من القيود والقواعد التقليدية الراسخة التى كانت تحكم الفن وتكبل حريات الفنانين وقدراتهم على الابداع والتجديد . وعلى سبيل المثال فقد كان هؤلاء الفنانون ملزمين باخراج « الصورة الملكية » ــ سواء أكانت للملك أو الملكة ــ فى شكل فنى محكوم بأسس وقواعد صارمة تُظْهِر الشخصية الملكية بلا عيوب جسمية أيا كانت وغاية فى الكمال دون أن تبدو عليها آثار السنين .

ومن هذه الحرية فى التعبير التى سمح بها للفنانين المصريين، تدفقت البهجة والحيوية إلى الأعمال الفنية التى تمت فى عصر العمارنة ، بدلاً من تلك الجهامة والصور التقليدية المكررة التى تميز بها الفن المصرى القديم قبل هذا العصر. وهكذا ظهرت خطوط وتعبيرات فنية غير مسبوقة فى تاريخ الفن ، وأصبح الفنانون قادرين على تصوير الملك والملكة فى أوضاع مختلفة لم يكن مسموحاً بها على الاطلاق فى أى عصر من عصور التاريخ المصرى القديم قبل عصر العمارنة .

ولم يسمح أى فرعون آخر قبل اخناتون بتسجيل كل هذا القدر من صور الحياة العائلية داخل بيته .. ولم يسمح أى فوعون قبل اخناتون بتصوير والده فى أواخر أيامه ، وقد أنهكته الحياة ، وجلس بجسمه السمين جلسة قلقة غير مستقرة فوق عرشه وبجواره زوجته الجميلة الأنيقة «الملكة تى» .. هذا بالرغم من الحقيقة التاريخية المؤكدة التى عرف بها هذا الوالد الذى كان يحكم امبراطورية واسعة الأرجاء والذى أنشأ الكثير من المعابد الضخمة والفخمة وأنجب أولاداً كثيرين .

ومما لاشك فيه أن «نظرات» و«ملامح» الملكة نفرتيتى كانت متعة موحية ومحفزة للفنانين الذين رسموها أو صوروها على النقوش الجدارية أو نحتوا لها التماثيل .. ومن المؤكد أنهم كانوا يستعينون بنماذج لها .. ومن المؤكد أيضاً أنهم لكى يلاحظوا حيويتها وجمالها الذى خلدوه فى أعمالهم الفنية قد سمح لهم أن يجلسوا فى حضرة الملكة لساعات طويلة لكى يراقبوها فى كل وضع ومن كل زاوية .

ومن الملاحظ أن أغلبية النقوش التى صورتها هى وبناتها كانت تصورهن وهن يرتدين ملابس شفافة تكشف خطوط ومنحنيات الجسم . وكانت نفرتيتى تفضل فى أغلب الأحيان ارتداء أثواب مصنوعة من قماش شفاف ومفتوحة من الأمام ولا ترتدى أية ملابس داخلية .

وفى المنظر الذى صور لها وهى لم تزل فى طيبة قبل انتقالها إلى العمارنة ،نراها واقفة تتعبد أمام مذبح الإله آتون .. وتبدو شابة ممشوقة القوام ترتدى ثوباً شفافاً ذا ثنيات متقاربة كثيرة يمتد طولاً حتى يغطى الصندل الذى تلبسه فى قدميها .. كما نرى المذبح مكدسا بالقرابين من الطيور والخبز والفواكه والزهور وفوقه مجموعة من



(٧) نفرتيتى واسم الإله آتون على مائدة القرابين

[من البروفيسور ردفورد Redford . جامعة تورونتو. أونتاريو] .

الأوانى يتصاعد منها البخور الذى يعطر شعاعات آتون الذى يمد أياديه لتبارك وجهها وجسمها [الصورة ٧] .

ويؤكد لنا هذا المنظر أن نفرتيتى قد هجرت تماماً الدور التقليدى الذى كانت تؤديه المرأة أثناء ممارسة الطقوس الدينية فى المعابد وهو هز الآلة الموسيقية التى تسمى «سِسْتِرُوم» [الصلاصل أو الشخشيخة] . وبدلاً من ذلك، نراها وهى تتعبد بطريقة ملكية وقد رفعت ذراعيها متبتلة مثلما كان يفعل اخناتون، وتقدم بيدها اليمنى نموذجاً للإلهة «مَاعِتْ» باعتبارها رمزاً «للحقيقة» و«الصدق» و«العدالة» . . بنفس الطريقة التقليدية التى كان يمارسها الملوك اثناء ممارسة طقوس العبادة فى المعابد. ونرى على حافة المذبح نموذجاً آخر لرمز الإلهة «ماعت» وعلى رأسها غطاء طويل على شكل إكليل مزين بالريش مماثل تماماً للغطاء الذى تلبسه نفرتيتى فوق رأسها .

وفى هذا المنظر نستطيع أن ندرك مدى التغيير الذى حدث لوضع نفرتيتى إذا قارناها بالمنظر السابق الذى يسجل وضعها وهى تقف خلف اخناتون فى الشرفة. كذلك نرى ابنتها الكبرى الأميرة «مريت آتون» ولم تزل بعد طفلة صغيرة تهز بيدها اليمنى آلة «السِّسْتُروم». وفوق رأس الأميرة نرى شريطاً مكتوباً بالهيروجليفية يذكر اسمها على هذا النحو:

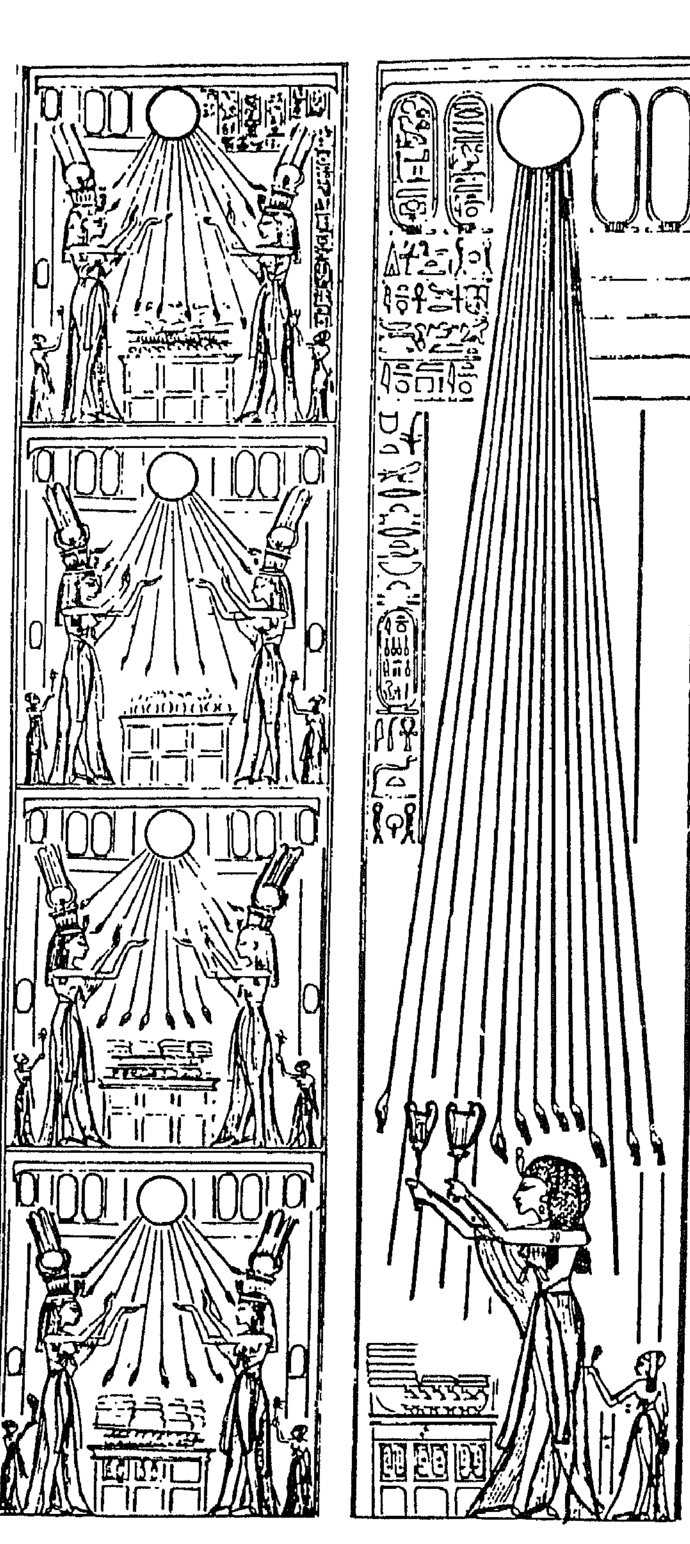
«ابنة الملك.. المحبوبة منه.. مريت آتون.. التى ولدتها زوجته الرئيسية نفرتيتى.. ليتها تعيش إلى الأبد».

ونلاحظ أن هذا النص يذكر الإسم القصير للملكة «نفرتيتى» بينما ذكر اسمها الآتونى الكامل «نفر نفرو آتون نفرتيتى» على جوانب مائدة المذبح مجاوراً لاسم الإله آتون. كما كتب اسمها الكامل أيضاً على الحواف العليا لمائدة المذبح محاطاً أيضاً باسم الإله آتون، مع نص يفهم منه الإشارة إلى أن الملكة اصبحت تمثل دور «الحاكم». ويقول النص: «المعبودين [أو الممجدين] من كل شعب الإله آتون ونفر نفرو آتون نفرتيتى». ومن المعروف أن كلمة «العبادة» أو «التمجيد» كانت تذكر فقط فى إسم الإله أو إسم الفرعون باعتباره تجسيدا للإله.

● ملكة حاكمة:

وفى [الصورة ٨] نلمس على الفور مدى أهمية المكانة الدينية التى وصلت إليها نفرتيتى باعتبارها «ملكة حاكمة». الأمر الذى يمكننا أن ندركه بسهولة بدراسة المناظر المنقوشة على أضلاع الأعمدة التى كانت مقامة بقاعة الأعمدة بالمعبد، والتى يسميها الأثريون الآن «أعمدة نفرتيتى».

على ثلاثة أضلاع من كل عمود من هذه الأعمدة نرى نقشاً متكرراً بطول العمود بأكمله يمثل شعاعات آتون التى تمد أياديها لتبارك الملكة الواقفة أمام المذبح وهى تهز بيديها آلتين من آلات «السستروم» بينما وقفت خلفها ابنتها الكبرى «مريت آتون» وهى تهز بيدها اليمنى آلة «سستروم» واحدة.



(٨) عمود نفرتيتي بالكرنك

[من البروفيسور ردفورد . جامعة تورونتو . أونتاريو] .

ولكن على الوجه الرابع من كل عمود لا تخطىء العين رؤية مدى أهمية المكانة الجديدة التى بلغتها نفرتيتى. فهى لا تظهر هنا وهى تؤدى الوظيفة المخصصة للنساء أثناء ممارسة طقوس العبادة فى المعابد، ولا تهز بيديها آلات السستروم، ولكنها ترفع ذراعيها ويديها فى ابتهال بنفس الطريقة التى يتعبد بها الفراعنة. ونلاحظ أن تكرار هذا المنظر على الوجه الرابع من العمود يؤكد هذا التميز الخاص الذى بلغته نفرتيتى.

ومن الأمور الملفتة للنظر فى هذا المنظر «تأنيث» اللقب الذى أطلقه اخناتون على نفسه وهو: «هو الذى وجد آتون» فأصبح: «هى التى وجدت آتون». وبطبيعة الحال فليس لدينا دليل قاطع على أن نفرتيتى هى التى «وجدت» الإله آتون، ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نغفل الدور الذى قامت به على قدم المساواة مع اخناتون فى تكريس عبادة هذا الإله الواحد خالق كل شىء، الأمر الذى تؤكده نصوص الصلوات التى سنعرضها فيما بعد. والذى يعنينا الآن هو أنه ليست هناك ملكة فى تاريخ مصر القديم مهما كانت «رئيسية وعظمى» تذكر هكذا على قدم المساواة مع الفرعون إلا إذا كانت هى نفسها «ملكة حاكمة» أو «فرعون».

● شواهد تاريخية وأثرية:

كانت المرأة فى مصر القديمة تتمتع بالمساواة مع الرجل بحكم القانون. وكانت بعض النساء البارزات تمتلكن ثروات ضخمة ومزايا عديدة. وكانت لبعض الزوجات الملكيات الرئيسيات قصورهن الخاصة. وفى عصر بناة الأهرام كانت تقام لبعضهن أهرام خاصة.

وفى هذا الخصوص نشير إلى ملكة شهيرة من عصر بناة الأهرام، وهى الملكة «حِتِپْ حِرِسْ» التى كانت ابنة لفرعون، وزوجة لفرعون، وأم لفرعون شهير هو «خوفو» صاحب الهرم الأكبر [حوالى ٢٥٠٠ ق.م]. ولحسن الحظ وصلت إلينا بعض قطع الأثاث التى كانت تستخدمها فى قصرها. وبالرغم من أن مقبرتها قد نهبت بعد فترة قصيرة من دفنها، فقد تبقت لنا قطع من الأثاث الفاخر، وبعض

من حليها ومجوهراتها المطعمة باللازورد والفيروز والعقيق، وتعتبر هذه الآثار متعة حقيقية للمشاهدين من زوار «المتحف المصرى» بالقاهرة.

كذلك فقد تمتعت بعض الزوجات الملكيات الرئيسيات الأخريات بمراكز رفيعة سواء فى عهود أزواجهن أو ابنائهن من الفراعنة. ولدينا مثال رائع من هذه الملكات يتمثل فى الملكة «تى» أم أخناتون التى طارت شهرة مركزها الرفيع فى طول البلاد وعرضها، بل واجتازت شهرتها حدود مصر إلى البلاد والدول التى كانت تابعة للامبراطورية المصرية.

لهذا فقد وجد اخناتون نموذجاً يتبعه فى إعلاء شأن زوجته الرئيسية المحبوبة نفرتيتى.. بل وتجاوز اخناتون الحد فى ذلك بأن سجل على الآثار التى تركها أن «نفر نفرو آتون نفرتيتى» هى «ملكة حاكمة» تشاركه فى كل شىء سواء بسواء. كما أن الاكتشافات الأثرية الجديدة تؤكد لنا حقيقة هذا المركز السياسى والدينى الذى كانت تشغله بالاشتراك مع زوجها.

ومن المحتمل أن اخناتون قد حرص على تأكيد هذا المعنى أمام كهنة آمون الأقوياء الأثرياء المتحصنين بسلطاتهم الدينية الراسخة فى طيبة، فأمر بعمل هذه النقوش والأعمال الفنية العديدة التى تبين المكانة المتميزة الخاصة لزوجته نفرتيتى باعتبارها «ملكة حاكمة». وفى نفس الوقت الذى أمر فيه بنقش المناظر والكتابات التى توضح رؤيته وسياسته الاجتماعية والدينية الجديدة، أمر أيضاً بعمل النقوش والمناظر التى تبين للشعب أن زوجته تقف على قدم المساواة إلي جانبه. وقد أنجزت كل هذه النقوش فى طيبة وقبل عدة سنوات من انتقالهما إلى العاصمة الجديدة فى العمارنة حيث سجلت لهما نقوش ومناظر عديدة توضح اشتراكهما معاً فى كل شىء، وحيث أضيف إلى إسمها إسم الإله آتون تماماً مثلما أضيف هذا الاسم إلى اسمه هو. وهكذا أصبح الاسم «نفر نفرو آتون نفرتيتى» دلالة تؤكد هذه المعانى كلها.

وحين كان الموكب الملكى لاخناتون ونفرتيتى يمر بين جموع الشعب فى طرق وشوارع طيبة، كان الملكان يريان تماثيلهما الضخمة مقامة عند البوابات ذات الابراج التى ترفرف عليها الأعلام والرايات والتى نقشت عليها المناظر الملونة

البديعة وصور الملكين الزوجين على قدم المساواة. فليس هناك تماثيل أو صور تبين نفرتيتى جالسة عندم قدم زوجها أو تبين أن طولها لا يتجاوز طول ركبته، بل هى فى حجم يماثل حجمه وتبدو مشرقة دائماً فى ثيابها الشفافة الفخمة، وباروكاتها المصففة الجميلة، وصنادلها الرقيقة التى تزين قدميها.

ولا نعرف حتى الآن آثاراً من بين الآثار المصرية القديمة على كثرتها، تماثل هذه الآثار فى الإصرار على إبراز تلك المكانة الرفيعة لشخصية نفرتيتى بجوار شخصية زوجها أخناتون. حتى «الملكة المحبوبة نفرتارى» التى كانت الزوجة الملكية الرئيسية لرمسيس الثانى، وكانت لها مكانة رفيعة متميزة فى عهد زوجها، صنعت لها تماثيل وصورت لها نقوش تبينها وهى جالسة عند قدمى زوجها أو لا يتجاوز طولها طول ركبته، عدا تماثيلها الضخمة المقامة فى واجهة معبدها فى «أبو سمبل».. وحتى هذه التماثيل الضخمة للملكة «نفرتارى» تبدو ضئيلة الحجم إذا قورنت بالتماثيل العملاقة لزوجها «رمسيس الثانى» المقامة فى واجهة معبد أبو سمبل الضخم الفخيم.

● **تماثيل لنفرتيتى بداخل الكرنك:**

كانت جميع الأجزاء المكسورة من التماثيل الضخمة لأخناتون والتى عثر على بقاياها بمعبد الإله آتون الذى أقامه بداخل حرم الكرنك، تصور الملك مرتديا الدثار الرجالى القصير. ومن بين هذه البقايا عثر على بقايا من تمثال عار بدون ثياب وبدون أعضاء الذكورة، الأمر الذى جعل بعض الأثريين يفسرون ذلك بأن أخناتون كان عِنّيناً يعانى من عيوب واضطرابات جنسية، خصوصاً وأن الثديين الظاهرين فى هذا الجزء من التمثال كانا منحوتين بطريقة تجعلهما يبدوان كما لو كانا ثديى امرأة. وقد تم تفسير ذلك فى ضوء ما هو ثابت فى تماثيل اخناتون من كبر وامتلاء صدره.

ولكن ثبت بالفحص السليم أن هذا التفسير كان خاطئا، وثبت أن هذه البقايا كانت ضمن تمثال لامرأة هى نفرتيتى على وجه التأكيد، وكانت ترتدى ثوبها الشفاف المفتوح من الأمام وتضع فوق رأسها تاج مصر المزدوج الذى مازالت بعض أجزائه باقية بالتمثال.

كان من الطبيعى أن تكون لنفرتيتى تماثيل ضخمة مماثلة لتماثيل اخناتون فى هذا المعبد الذى أقيم تكريساً لعبادة الإله آتون. وكان من الطبيعى أيضاً أن تكون هذه الملكة محل حقد شديد بسبب دورها البارز فى الاشتراك مع زوجها فى الحكم وفى الدعوة إلى عبادة الإله الواحد آتون. وبسبب اشتراكها مع زوجها فى استخدام خزانة الأموال الخاصة بالإله «آمون» فى بناء المعابد المكرسة لممارسة الشعائر الخاصة بالديانة الجديدة وعبادة الإله الأوحد «آتون» بل وفى بناء عاصمة جديدة مكرسة هى الأخرى لهذا الإله.

أن فكرة «الملكة الحاكمة» التى تشارك زوجها الفرعون فى الحكم أثناء حياته لم تكن مقبولة بسهولة عند قدماء المصريين فى ذلك العصر، ولم يكن من السهل تصورها لدى علماء المصريات.. ولكن أصبح لدينا الآن شواهد أثرية تدل على وجود هذا «الاشتراك فى الحكم» نرى فيها الملكة نفرتيتى، فى حضرة زوجها، وهى تضع على رأسها تاج مصر المزدوج أو التيجان «الملكية» الأخرى التى كانت رموزاً للفراعنة المصريين.

● معبد لآتون فى حرم الكرنك:

ويشاهد زوار مدينة الأقصر اليوم الآثار المتبقية من المعابد الضخمة التى كانت مقامة فى حرم الكرنك تكريساً لعبادة الإله «آمون رع» والتى كانت يديرها كهنة آمون الأقوياء بما كانت لهم من سلطات واسعة. وقد قام والد أخناتون نفسه، الملك أمنحوتب الثالث، ببناء معبد جميل بالأقصر لعبادة الإله «آمون رع».

أما المعبد الذى أقامه أخناتون فى حرم الكرنك فقد تم هدمه وتدميره ولم يتبقى منه شىء قائم. وفى الستينات تم اكتشاف بقايا كثيرة من هذا المعبد كانت مدفونة فى إحدى ساحات الكرنك، وهكذا شاهدنا لأول مرة مجموعة كبيرة من النقوش التى توضح لنا بجلاء تام المكانة الرفيعة التى وصلت إليها نفرتيتى خلال فترة إقامتها مع زوجها اخناتون فى مدينة طيبة وقبل انتقالها إلى العاصمة الجديدة فى العمارنة. وتعطينا تفاصيل كثيرة عن مظاهر وسمات نظام الحكم فى السنوات الأولى من حكم أخناتون ونفرتيتى. وهى السنوات التى بدأت بالتركيز التدريجى

على عبادة الإله «آتون» باعتباره الإله الخالق إلى أن انتهت باصدار الأوامر الملكية بمنع عبادة جميع الآلهة المصرية الأخرى وعلى رأسها الإله «آمون».

وعندما تولى «توت عنخ آمون» عرش مصر بعد خليفة أخناتون، ترك العمارنة وعاد إلى طيبة، وأعاد عبادة الإله «آمون» إلى ما كانت عليه من قبل، ولكنه لم يأمر إطلاقاً بهدم معبد «آتون» أو إزالة النقوش التى تصور طقوس عبادته. ومن المحتمل أن ذلك قد تم بعد نحو مائة عام، حين تولى الرعامسة حكم مصر.. وفى عصرهم لم يتم هدم معابد «آتون» التى انشأها اخناتون فى طيبة فحسب، بل وهدمت أيضاً مدينة العمارنة ودمرت تدميراً حتى سويت بالأرض.. ونقلت أحجار مبانيها ومنشآتها إلى الضفة الغربية للنيل فى الجهة المقابلة حيث توجد مدينة «هرموبوليس» [الاشمونين حالياً] حيث استخدمها رمسيس الثانى وخلفاؤه فى بناء معابد ومنشآت جديدة فى تلك المدينة.

وفى الفترة الأخيرة جمعت معظم الأحجار التى كانت مستخدمة فى معبد آتون بطيبة ونشرت عنها البحوث العلمية التى تتناول شرحاً وتحليلاً للنقوش التى صورت عليها.

كما عثرت البعثة الأثرية التابعة للمتحف البريطانى على العديد من الأحجار التى كانت قد نقلت من العمارنة إلى الاشمونين وذلك فى الحفائر التى أجرتها تلك البعثة فى هذه المدينة الأخيرة.

أما فى مدينة الأقصر، فقد بلغ عدد الأحجار التى اكتشفت من بقايا معبد الإله «آتون» نحو «٣٥ألف» كتلة حجرية من النوع المسمى معمارياً باسم «التلاتات». وقد تم تصوير هذه الأحجار فوتوجرافيا كما تم تصنيفها ورُقّمت ترقيا كوديا وأجريت عليها دراسات أثرية دقيقة باستخدام الكومبيوتر، وذلك بمعرفة بعثة جامعة بنسيلفانيا بالاشتراك مع هيئة الآثار المصرية. وقد أحدثت النتائج التى تم الوصول إليها فى هذه الدراسات ثورة فى معلوماتنا عن السنوات الأولى من حكم أخناتون ونفرتيتى.

وقد تمكن الأثريون من تركيب مجموعة من هذه الأحجار فى ضوء تصور الترتيب الذى كانت عليه وهى مركبة فى جدران المعبد. وأسفر هذا الترتيب عن

مجموعة من «الصور المتتابعة» للاحتفال بعيد «حِبْ سِدْ» أو العيد اليوبيلي، وهو من أشهر الاحتفالات الدينية في مصر القديمة. وكان يقصد منه تجديد قوى الفرعون الحاكم [وقد احتفلت الملكة حتشبسوت بعيدها اليوبيلي «حِبْ سِدْ» في السنة الخامسة عشرة من حكمها].

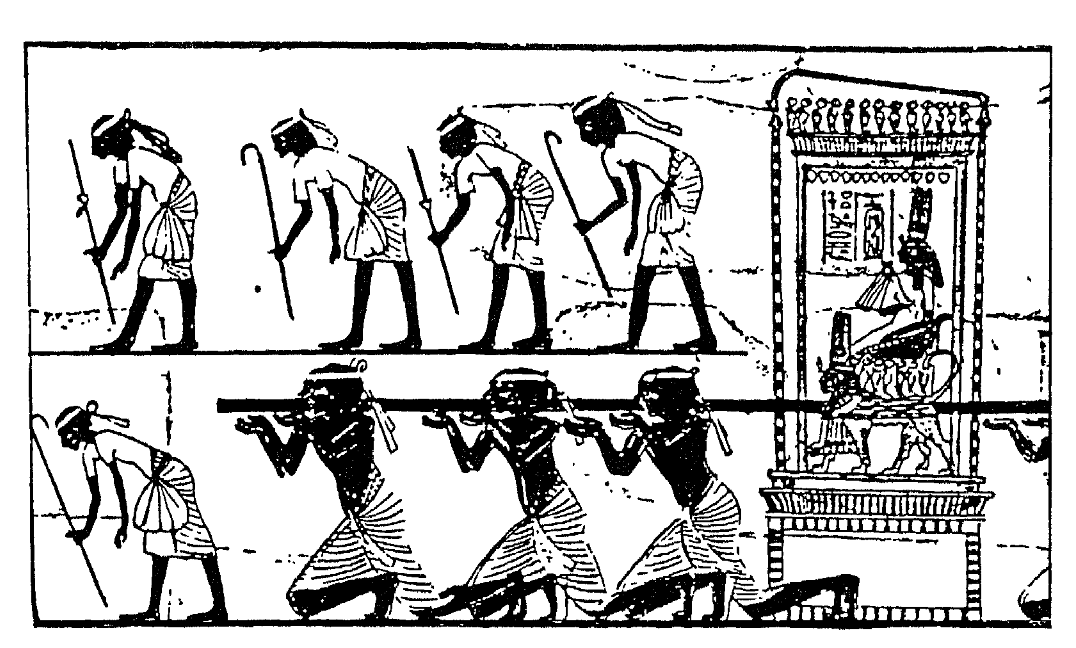
وبالرغم من السوابق التاريخية والأثرية التي تؤكد معرفتنا بأن عيد «حب سد» يقام في العادة لتجديد قوى «الفرعون الحاكم» فإن الصور المتتابعة التي تم تركيبها من الكتل الحجرية التي اكتشفت من بقايا معبد الإله آتون بالأقصر أسفرت لنا عن مفاجأة ملفتة للنظر تتمثل في أن تلك الصور المتتابعة تبين لنا بوضوح تام أن هذا العيد اليوبيلي قد اشترك فيه «فرعونان» وليس فرعوناً واحداً. وهذا في حد ذاته يعتبر أمراً فريداً في نوعه.

لم يكن من المعتاد أن تشترك الملكات في مواكب الاحتفال بعيد الـ «حب سد». ومع ذلك فقد لوحظ التركيز على تسجيل المناظر التي تصور اشتراك نفرتيتي في موكب هذا الاحتفال في مراحله المختلفة. كما لوحظ الحرص على تصويرها وهي تؤدي أدواراً رئيسية في طقوس هذا الاحتفال.

وتبدأ تلك المناظر المتتابعة بمنظر يصور خروج الملك أخناتون والملكة نفرتيتي «معاً» من قصرهما الملكي. وكان أخناتون يرتدي العباءة القصيرة التقليدية التي كان يرتديها الفراعنة عند احتفالهم بتلك المناسبة. أما نفرتيتي فقد كانت ترتدي على غير عادتها ثوباً طويلاً ذا أكمام طويلة يتناسب مع الطقوس الدينية التي ستقوم بها أثناء اشتراكها في هذا الاحتفال. وذلك بدلاً من ثيابها التقليدية الشفافة المفتوحة من الأمام.

ولكن أكثر هذه المناظر المتتابعة جذباً للانتباه ولفتاً للنظر، هو المنظر الذي يصور نفرتيتي «في هيئة فرعون» جالسة في محفتها تحيط بها الرموز الملكية الفرعونية من كل جانب [الصورة ٩].

وثمة منظر مماثل ومواز لهذا المنظر، نرى فيه أخناتون جالساً على كرسيه المحمول ويحيط به ــ من الجانبين ــ نحتاً لأسد متوج، أما في هذا المنظر الخاص بنفرتيتي فنراها جالسة وتحيط بها ــ من الجانبين ــ نحت للبؤة متوجة بتاج مماثل



(٩) نفرتيتى محمولة على محفة فى الاحتفال بالعيد اليوبيلى «حب سد»
[من البروفيسور ردفورد. جامعة تورونتو. أونتاريو].

تماماً لنفس التاج الذى تلبسه نفرتيتى فوق رأسها، وهو تاج تعلوه ريشتان طويلتان وتبرز منه من الأمام حية الكوبرا الملكية.

ولاشك فى أن الجمهور الذى شاهد الملكة أثناء اشتراكها فى طقوس ومراسم الاحتفال بهذا العيد اليوبيلى قد أصيب بدهشة شديدة حين رأى زوجة الفرعون وهى تشترك فى هذا الاحتفال الذى كان قاصراً على الفرعون الحاكم وحده، بل وتساهم أيضاً فى الطقوس والمراسم الخاصة بهذا الاحتفال.. وتبدو نفرتيتى فى هذا المنظر وهى محاطة بمجموعة من رجال البلاط الملكى والموظفين.

ويدل هذا المنظر على اطّراد السياسة الديناميكية التى كان يتبعها اخناتون فى تأكيد سلطات ومكانة زوجته كملكة حاكمة.

وفى المنظر التالى من تلك المناظر المتتابعة نرى نفرتيتى وقد تركت محفتها وتهم بالدخول وحدها إلى مقصورة فى المعبد قد تكون خاصة بها، ومازال يحيط بها نفس الوقت مجموعة من رجال البلاط يؤدون إليها فروض الاحترام.. وفى المنظر التالى نلاحظ أن الملكة قد اختفت بداخل المعبد بينما لم يزل رجال البلاط الملكى واقفين منحنين ـــ احتراماً ـــ خارج المعبد.

ونرى فى أحد هذه المناظر المتتابعة ثلاثاً من الأميرات من بنات نفرتيتى وكن مازلن طفلات صغيرات، بل وتبدو أصغرهن كما لو كانت فى حجم طفلة رضيعة. ومع ذلك فتبدو الأميرات الثلاث كما لو كن فتيات بالغات ولكنهن صغيرات فى الحجم، وهذه هى الطريقة التقليدية فى الفن المصرى حيث يتم تصوير الأطفال من الأمراء والأميرات وأبناء البيت المالك وهم كاملى النضج ولكن فى حجم صغير.. وتبدو الأميرات الثلاث فى هذا المنظر فى ملابس متماثلة ويركبن ثلاث محفات محمولة متماثلة.

● **نفرتيتى كفرعون محارب:**

أما أكثر الشواهد الأثرية دلالة على أن نفرتيتى كانت «ملكة حاكمة» فهى تلك النقوش التى تصورها فى هيئة «الفرعون المحارب» [الصورة ١٠] وقد عثر على بعض هذه النقوش فى طيبة وعثر على بعضها الآخر فى العمارنة.



(١٠) نفرتيتى كفرعون محارب منتصر.

ومنظر «الفرعون المحارب» من المناظر التقليدية المتكررة فى تاريخ الفن المصرى القديم، وهو منظر رمزى «ملكى» قاصر على الفراعنة وحدهم. وقد بدأ تصويره منذ عهد الملك «نعرمر» موحد القطرين وبداية عصر الأسرات فى مصر القديمة، أى منذ حوالى عام ٣٠٠٠ ق.م.

ويتكون هذا المنظر الرمزى من عناصر فنية ثابتة هى على وجه التحديد: فى الخلفية صرح أو بوابة قصر ملكى.. وأمامها «الفرعون» فى وضع متحفز وقد باعد قدميه وهو يهم بالانقضاض وتوجيه «ضربة قاضية» Coupe—de—grace ضد «أعداء مصر» ويرمز إليهم بمنظر لأسير أجنبى راكع على الأرض ويمد ذراعه طلباً للرحمة.. ولكن لا رحمة لأعداء البلاد، ويصور الفرعون وهو يمسك بيده اليسرى شعر رأس الأسير، ويرفع بيده اليمنى هراوةأوسيفا يهم بتوجيهه إلى رأس العدو بضربة قاضية.

وفى طيبة عثر على نقش يمثل الملكة نفرتيتى وقد ارتدت زياً يماثل زى الفراعنة، وهى تهم بتوجيه «الضربة التأديبية القاضية» إلى رأس أسير خاضع رفع يده ليسترحم. وفى نفس المنظر التقليدى للطقس الملكى الذى يقتصر على الفراعنة وحدهم. وفى هذا المنظر تظهر نفرتيتى وعلى رأسها تاجها الأزرق المميز.. وهو منظر مخالف تماماً للمناظر الأخرى التى تمثل هذه الملكة الرقيقة بأنوثتها الفياضة وأناقتها الفائقة.

وهناك نقش آخر يمثل الملكة وهى تمارس هذا الطقس الملكى الخاص القاصر على الفراعنة وحدهم، ولكنها فى هذا النقش كانت ذات مظهر انثوى بقدر الامكان، وكانت تضع على رأسها غطاء على شكل إكليل يبرز منه قرص الشمس وريشتان.. وهناك نقش ثالث يصور الملكة بنفس غطاء الرأس، ولكنها تتخذ وضع أبى الهول وهو يدوس فوق العدو ويسحقه. ونشير هنا إلى أن حماتها «الملكة تى» —وكانت ملكة رئيسية— قد صورت هى الأخرى فى وضع أبى الهول، ولكنها لم تكن رابضة فوق العدو، بل كانت ترفع اسم زوجها الفرعون امنحوتب الثالث. أى أن المنظر يدل —بالمقارنة بمنظر نفرتيتى— على أن الملكة «تى» لم تكن تتمتع بحق ممارسة السلطة والحكم كفرعون.

ولكن تصوير الملكة نفرتيتى وهى تؤدى هذا الطقس الفرعونى التقليدى الذى يرمز إلى قدرة الفرعون على القضاء على العدو، ليس معناه أن الملكة كانت تشترك فى المعارك الحربية، ولكن معناه كان منصرفاً تماماً إلى الدلالة على أنها كانت «ملكة حاكمة» تتمتع بسلطات الفرعون.

وبطبيعة الحال فقد كان تصوير نفرتيتي على هذا النحو قد تم بموافقة أخناتون.. ومن المحتمل أنه هو الذى أصدر أوامره للفنانين بأن يصوروها «كملكة حاكمة» وبمنظر لا يتحمل معه أى خطأ أو تأويل آخر.

وهناك مثال آخر يوضح هذا المعنى ويؤكده، فقد عثر على منظر لنفرتيتي وهى تؤدى هذا الطقس الفرعونى الخالص، منقوش على سطح أحد الأحجار التى تم نقلها من مدينة العمارنة بعد تدميرها إلى مدينة هرموبوليس [الأشمونين] التى تواجهها على الضفة المقابلة لنهر النيل. والغريب فى أمر هذا المنظر أنه مرسوم على بداخل منظر آخر يصور سفينة نيلية نقش على جانبها الخارجى هذا الرسم الذى يصور نفرتيتي وهى تؤدى هذا الطقس.

ومن المؤكد أن نقش هذا المنظر على جانب سفينة نيلية من المفروض أنها تجوب البلاد المصرية شمالاً وجنوباً كان أفضل وسيلة إعلامية لنشر هذا الوضع السياسى الذى تتمتع به نفرتيتي باعتبارها «ملكة حاكمة» على أوسع نطاق ممكن فى طول البلاد وعرضها

وعلى جانب نفس منظر السفينة النيلية المنقوش على هذا الحجر، نرى منظراً مجاوراً يصور أخناتون وهو يؤدى نفس الطقس الملكى الذى يرمز إلى دحر العدو والقضاء عليه. وبطبيعة الحال، فقد كان من حق اخناتون أن يصور نفسه وهو يؤدى هذا الطقس باعتباره فرعون مصر وحاكمها.. أما تصوير الملكة وهى تؤدى هذا الطقس الفرعونى الخالص فى منظر مجاور، فهو يدل دلالة قاطعة على أن نظام الحكم فى الدولة فى هذا العهد، كان يريد أن يبلغ الشعب كله بأنه نظام «حكم مشترك» يشترك فيه الملك والملكة على حد سواء. وبأن نفرتيتي «فرعون» تمارس طقوس ورموز الفراعنة. لذلك فقد كانت تبدو فى هذا المنظر وهى تضع على رأسها تاجها الفريد المميز لشخصيتها ولكنها تخلت عن ملابسها الانثوية الرقيقة الأنيقة التى اشتهرت بها، وارتدت بدلاً منها ذلك الرداء المميز الذى كان يرتديه جميع الفراعنة الذين صوروا وهم يؤدون هذا الطقس الملكى الذى يرمز إلى القدرة على دحر العدو.. فقد صورت نفرتيتي فى هذا المنظر عارية الصدر مثل الفراعنة، ولا تلبس سوى رداء سفلى واسع بالقدر الذى يسمح لها بأن

تباعد بين ساقيها لتخطو تلك الخطوة المتحفزة لضرب العدو بالسيف الذى ترفعه بيدها اليمنى [الصورة ١٠].

أما هذا الحجر النادر الذى نقش عليه هذا المنظر، فقد وجد طريقه إلى متحف بروكلين بأمريكا. وقد أثار هذا المنظر دهشة الكثيرين الذين كانوا لا يتصورون أن هذه الملكة الشهيرة ذات الأنوثة الرقيقة تمارس طقساً متوحشاً على هذا النحو وترفع سيفها لتهم بالاطاحة برأس أسير خاضع.

وفى عام ١٩٦٥ نشر الدكتور چون كونى Dr. John Cooney [بمتحف بروكلين] أول تقرير علمياً عن هذا النقش، وذلك ضمن كتابه «نقوش العمارنة فى المجموعات الأثرية الأمريكية». وقد اندهش الباحث بدوره من هذا المنظر وتساءل: كيف يتأتى لنفرتيتى الرقيقة أن تصور وهى تؤدى هذا الطقس الملكى الرمزى الذى يقتصر على الفراعنة الرجال وحدهم؟.. ان هذا المنظر يتناقض تماماً مع ما عرفت به نفرتيتى من العذوبة والرقة التى تبدو فى محياها.. ومن السخف أن تصور الملكة فى هذا المنظر حتى ولو كانت «ملكة حاكمة»!

غير أن تعليقات الدكتور چون كونى كانت سابقة على الاكتشافات الأثرية الحديثة التى ظهرت فى السبعينات، والتى أكدت بما لا يدع مجالاً للشك ولأول مرة، أن نفرتيتى كانت بالفعل «ملكة حاكمة».

● تعدّد الآلهة والتسامح الدينى:

وحتى يمكن شرح أو تفسير التغييرات الجذرية التى أجراها اخناتون ونفرتيتى فى العقيدة والدين، فقد يحتاج الأمر إلى كتاب باكمله نتناول فيه وصف التعقيدات العقائدية والدينية التى رسخت فى مصر على مدى آلاف السنين من التاريخ المصرى القديم.. وربما كان السبب الأول فى هذه التعقيدات هو وجود المئات من الآلهة والإلهات التى عبدها المصريون القدماء.. فقد كانت هذه الكائنات الإلهية تتخذ أشكالاً رمزية من الحيوانات أو الطيور أو البشر، أو تتخذ شكلاً يجمع بين اثنين أو أكثر من هذه الأشكال. كما أن طبيعة كل إله أو الهة قد تختلف كما تختلف المسئوليات التى يباشرها كل إله أو إلهة باختلاف الأقاليم أو باختلاف نظم الحكم القائمة.

وكان الكثير من تلك الآلهة من الآلهة المحليين الذين ينتمون إلى أقاليم بعي.
كما كان بعض تلك الآلهة يعبد على مستوى البلاد المصرية كلها. وعلى سبيل المثال فقد كان الإله الذى يرمز إلى الشمس يعبد فى مصر منذ عصور ما قبل التاريخ، وقبل أن تكتب نصوص وطقوس عبادته على جدران الأهرام الداخلية فيما يعرف بمتون الأهرام.

ولكن إله الشمس كانت له عدة صور تختلف باختلاف مكان الشمس على صفحة السماء.. فهو حين يشرق فى الصباح يسمى «خِبْرى» وكان يرمز إليه بشكل جعران، أو فى بعض الأحيان بشكل جعران بداخل دائرة تمثل قرص الشمس.

أما حين تصبح شمس الظهيرة بأعلى السماء فهو «رع» ويرمز إليه بشكل رجل له رأس صقر متوج بقرص الشمس. وحين تميل الشمس نحو أفق الغرب فهو «آتون» الذى يرمز إليه بقرص الشمس، أو هو «رع آتوم» ويرمز إليه بشكل رجل.

وهناك العديد من الآلهة والإلهات الأخرى من أهمها الإلهة الكبرى «إيزيس» وهى أم الإله الصقر «حورس»، وكانت لها صلة مقدسة بمنح القوة لملوك مصر [وكانت تصور فى بعض الأحيان وهى تقوم بارضاع ابنها حورس الذى يتخذ فى هذه الحالة شكل طفل طبيعى صغير]. وقد حدث تطور فيما بعد حيث امتزج إله الشمس مع حورس، فأصبح «رع حور آختى» [أى حورس فى الأفق].

وهناك أيضاً الإله «أوزيريس» وهو إله العالم السفلى وله علاقة سببية بالخصوبة والنماء وعودة الميلاد.. كذلك كان الأمر بالنسبة للإله «مين» ــ إله قفط ــ الذى كانت له علاقة مباشرة بالاخصاب.

وكانت هناك أيضاً الإلهة «حتحور» التى تعدت شهرتها حدود الزمان وحدود الأقاليم، وكانت تصور أحياناً على شكل بقرة مقدسة وديعة، وأحيانا على شكل امرأة لها أذنى بقرة وتزين رأسها بعصبة على شكل قرنى بقرة، أو بباروكة شعر مستعار عادية. كما كانت تصور فى أحيان أخرى على شكل شجرة جميز يبرز منها

ثدى يرضع منه أحد الملوك [الصورة ٢٣]. وفى بعض الآثار نرى الإلهة «حتحور» وقد صورت على شكل امرأة عادية.

وبالإضافة إلى هذه الآلهة الرئيسية الشهيرة كان هناك مئات من الآلهة المحلية الأخرى تصور بأشكال انسانية أو حيوانية كالقطط والتماسيح واللبؤات والحيات وأفراس النهر والثيران والطيور والقرود.. وكان الناس يتعبدون إلى تلك الآلهة للتبرك ولقضاء المصالح ولجلب السعادة ولتحقيق الآمال، أو حتى لمجرد هيبتها أو الخوف منها.

وطوال آلاف السنين التى مرت قبل عهد اخناتون ونفرتيتى وبعده، لم يحدث تبسيط للعقيدة ولا إيضاح مقنع لها بعيداً عن الأساطير والخرافات، مثلما حدث فى عهد هذين الملكين اللذين أزاحا كل الآلهة جانبا، ولم يبقيا إلا على قرص الشمس الذى يرمز إلى إله وحيد خالق كل شىء.. كما أبقيا أيضاً على رمز الإلهة «ماعت» وهى تصور على شكل امرأة تزين رأسها بريشتين طويلتين. ولكن هذا الابقاء على «ماعت» لم يكن لدى اخناتون ونفرتيتى سوى الابقاء على ما ترمز إليه من قيم ومبادىء رفيعة تتعلق بالعدالة والحق والحقيقة والصدق والنظام.. وهذه القيم والمبادىء كلها من المعنويات التى لا بأس من الابقاء عليها والإشارة إليها.

وفى المقبرة الملكية التى حفرها اخناتون لنفسه ولأسرته فى صخور العمارنة، لانجد أية إشارة فى النقوش إلى الإله اوزيريس ولا إلى أى طقس من طقوسه أو من طقوس وشعائر العالم السفلى.

ومع ذلك فقد تميز عهد اخناتون ونفرتيتى بنوع غريب من التسامح الدينى، مع ترك الحرية لكل الناس ليعبدوا ما يشاءون من آلهتهم القديمة.. وكل الآلهة مسموح بعبادتها فيما عدا الإله «آمون» ومركز عبادته فى طيبة، والذى لم يعثر فى العمارنة على أى أثر له ضمن ما عثر عليه من آثار أخرى لآلهة متعددة.

وقد عثر العالم الأثرى الشهير «بترى» Petrie بين اطلال العمارنة على بقايا العديد من مصانع الزجاج وأفران التزجيج. وعثر على مئات بل آلاف من المصنوعات الزجاجية أو المزججة لقطع صغيرة تمثل مختلف الآلهة المعروفة الشائعة

بين الأهالى والتى كانت تتخذ أشكالاً آدمية أو حيوانية أو تجمع بين الإنسان والحيوان. ولكنها كانت رموزاً للآلهة التى تمثل الخير أو تحارب الشر، أو من الآلهة التى عرف عنها أنها تجلب السعادة أو الحظ الحسن..

وكانت هذه المصنوعات الصغيرة فى شكل خرزات أو فصوص خواتم.

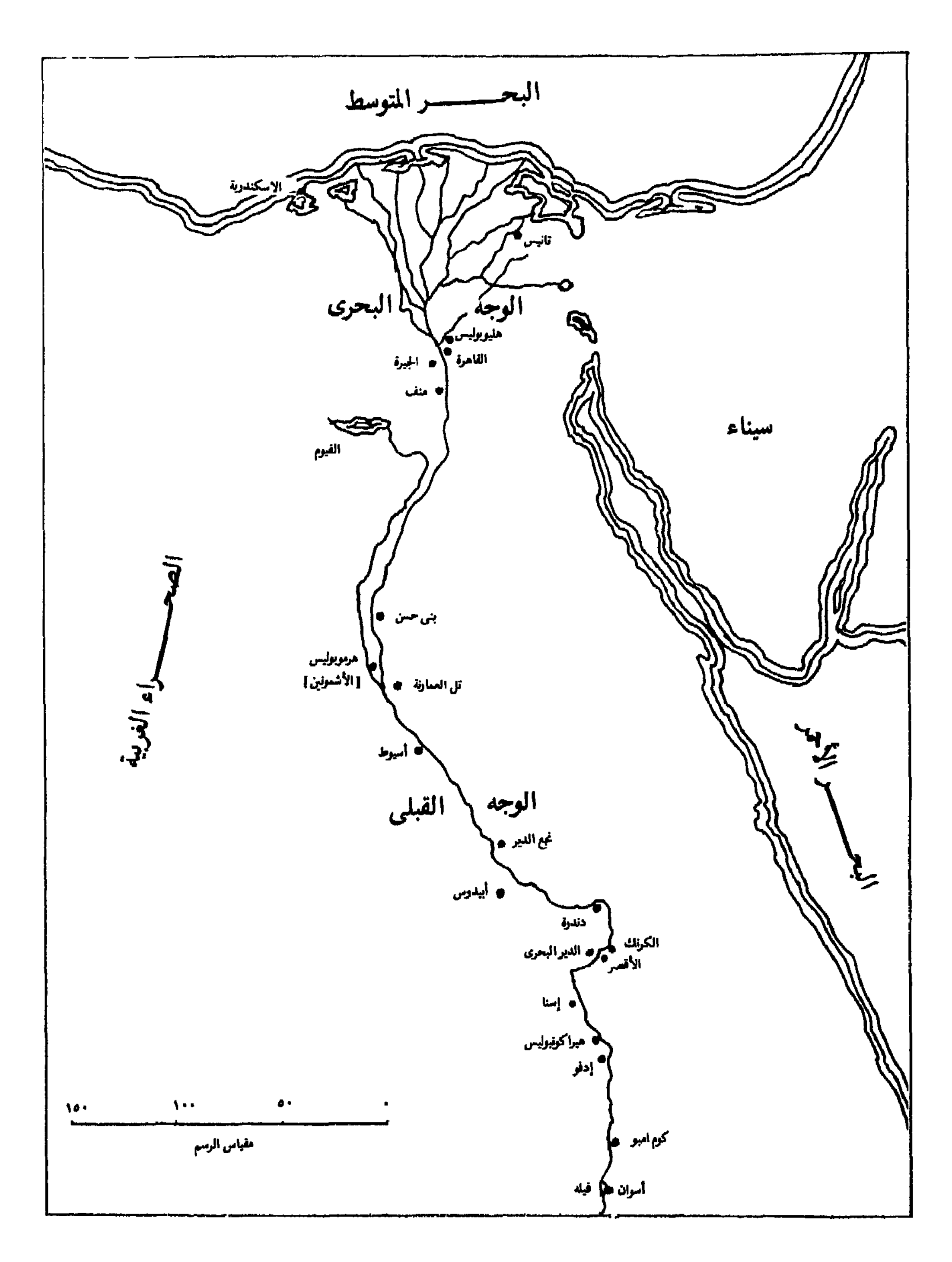
وكان بعض هذه الخواتم صغيرا مخصصاً للاطفال .. وكان بعضها الآخر فى شكل تمائم ورقيات للتبرك أو لدفع الشر.

وكذلك فقد عثر على الكثير من هذه المصنوعات الزجاجية التى تتخذ أشكال الآلهة المصرية المعروفة ضمن بقايا وأطلال مساكن العمال بالقرية الخاصة بهم بصحراء العمارنة.

وقد اصطحب بترى معه آلافاً من هذه المصنوعات الزجاجية، كما اصطحب معها العديد من القوالب المصنوعة من الصلصال الأحمر والتى كانت تصب فيها عجينة هذه المصنوعات قبل إدخالها إلى أفران التزجيج. ومازالت هذه المجموعة الكبيرة معروضة حتى الآن «بمتحف بترى» تعكس شتى الألوان المبهجة التى كانت سائدة لدى المصريين فى القرن الرابع عشر قبل الميلاد.. وأغلبها من الأحمر والأزرق الفاتح والأخضر والأصفر والأبيض. وكانت هذه المصنوعات تستخدم عادة للزينة أو تشبك بالملابس أو تربط باعضاء الجسم كطلسم أو تعويذة لدفع الشر أو لجلب الحظ السعيد.

ولقد كان اخناتون مدركا منذ البداية مدى القوة والسلطة التى جمعها كهنة آمون فى أيديهم، وأدرك أيضاً أن هذه السلطات المتنامية التى يتمتع بها هؤلاء الكهنة تعتبر خطراً داهماً يهدد نظام الحكم والتوازن السياسى للدولة.. كما لو كان اخناتون فى ذلك نبياً من الأنبياء الذين يتنبأون بما سوف يحدث فى المستقبل، فقد استطاع أحد كبار كهنة آمون هؤلاء أن يعتلى عرش مصر ويصبح ملكاً عليها حوالى سنة ١٠٠٠ ق.م.

ولكى نتفهم أكثر طبيعة ذلك الإله الواحد الذى نادى به اخناتون ونفرتيتى، علينا أن نقرأ الأناشيد والأشعار التى كتبت بالهيروجليفية لتمجيد هذا الإله على جدران المقابرة المحفورة بحاجز الصخور المحيط بالعمارنة.



خريطة تبين موقع العمارنة فى مصر الوسطى

الفصل الثالث



مدينة آتون عاصمة جديدة منعزلة

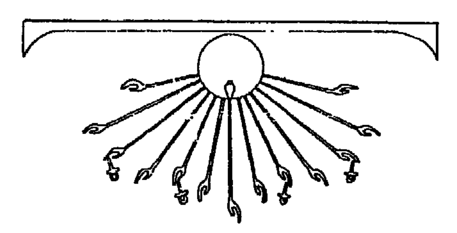


• ثورة فى الفكر والعقيدة :

هذه التطورات الهائلة التى أحدثها أخناتون ونفرتيتى فى الفكر والعقيدة الدينية ، وصفت بأنها « ثورة » .. وللأسف فإن كلمة « ثورة » هذه لها فى أوربا مدلولات غير سعيدة تتعلق باراقة الدماء وقطع الرقاب بالجيلوتين والشد على الخوازيق والاعدام بحرق الأحياء .. وهذه المدلولات بعيدة تماماً عن تلك الثورة فى الفكر والعقيدة التى أحدثها أخناتون ونفرتيتى فى ظل الإله الخالق « آتون » وهو إله عادل وكريم فى تسامحه الدينى على ما سوف نرى .

وقبل أن يغادر أخناتون ونفرتيتى مدينة طيبة ، وهى معقل عبادة الإله آمون والآلهة المصرية التقليدية الأخرى ، أقام الملكان معابد جديدة لعبادة الإله « آتون » .. وكانت معابد غير مسقوفة تسمح لنورانية الإله المتمثلة فى شعاعات نور الشمس أن تفيض ببركاتها فى كل أرجاء المعبد ، كما تفيض على المؤمنين المتعبدين الذين يؤمون المعبد لأداء فروض العبادة وطقوسها [الصورة ١١] .

هذه الفلسفة الجديدة فى عمارة بناء وتصميم المعابد ، تتناقض تماماً مع فلسفة العمارة الدينية التقليدية ذات القواعد والمبادىء الراسخة فى بناء وتصميم المعابد المصرية التقليدية الخاصة بالآلهة المصرية القديمة . فتلك المعابد الأخيرة ذات تصميم



(١١) قرص الشمس رمز الإله آتون .

معمارى خاص، يجعل النور يتدرج من النور المبهر فى فناء المعبد ومداخله، ثم يبدأ النور فى الخفوت كلما توغلنا فى القاعات الداخلية بالمعبد، إلى أن يسود الظلام الدامس التام فى منطقة «قدس الأقداس».. وهى منطقة لايسمح لأحد بالدخول إليها إلا للكاهن الأعلى أو الملك وحده، حيث يقوم أى منهما بأداء الطقوس اليومية الخاصة بعبادة الإله.

وبالاضافة إلى هذا الاختلاف البيّن بين هاتين الفلسفتين المعماريتين فى بناء وتصميم المعابد، كان هناك اختلاف آخر فى مدى الوضوح والبساطة فى معابد آتون إذا قورن بمدى التعتيم والغموض والتلحف بالأسرار الكهنوتية التى كانت سائدة فى الفكر العقائدى للمعابد التقليدية الخاصة بالآلهة الأخرى.

ومع ذلك فقد أقيمت المعابد الآتونية فى طيبة، بجوار، بل وفى ساحات المعابد التقليدية الخاصة بالإله «آمون ــ رع» وهى معابد لا يمكن اغفال ضخامتها وضخامة ثرواتها، وضخامة السلطات التى تتمتع بممارستها.

وهكذا أصبحت المعابد الآتونية تحت رقابة كهنة «آمون ــ رع» والكهنة الآخرين فى طيبة الذين يمثلون الآلهة المتعددة الأخرى المعروفة فى العقائد المصرية القديمة. وكان هؤلاء الكهنة جميعاً فى غاية الدهشة والترقب، ولا يصدقون أعينهم فيما يرونه من الطقوس الجديدة التى يمارسها الملك والملكة فى عبادة هذا الإله الجديد الذى يصفانه بأنه خالق كل شىء.

● التفكير فى بناء عاصمة جديدة:

ولم يكن ذلك عسيراً على خيال الزوجين الملكيين، فقاما بحل هذه المشكلة بطريقة تثير الدهشة والاعجاب.. قررا أن يبدآ دينهما الجديد فى أرض جديدة لم يعبد فيها من قبل إله آخر.. وبناء على ذلك قررا أن يغادرا عاصمة البلاد، وأن يقيما عاصمة جديدة بعيدة على أرض بكر، تكرس لعبادة الإله الجديد..

ويعتبر هذا القرار بكافة المقاييس نوعاً فريداً من الجرأة والشجاعة ويحتاج إلى عزيمة قوية من البسالة والقدرة على الإقدام.. وهذه الصفات كلها كانت متوفرة لدى الزوجين الملكيين الشابين.. ولذلك فلم يضيعا وقتاً، واتخذا قرارهما بانشاء تلك العاصمة الجديدة.

وحتى نتفهم جيداً مدى وعمق الدوافع النفسية ، ومدى وعمق الإيمان بتلك الفكرة الصعبة ، فقد يكون من الأفضل لنا أولاً أن نتأمل فى تلك الأشعار والصلوات التى كان يتعبد بها كل من الملك والملكة .. تمجيداً وحمداً لهذا الإله الواحد خالق كل شىء ..

● أشعار الصلوات للإله الواحد :

ما أبهى جمالك حين تطلع من أفق السماء ..
أى آتون الحى .. يا خالق الحياة ..
عندما تتلألأ قدماً فى أفق الشرق ..
تملأ الأرض كلها بجمالك ..
أنت جميل .. أنت عظيم ..
وبريقك يعلو فوق كل أرض ..
وأشعتك تحتضن الأرض وكل مخلوقاتك ..
أنت رع الذى يصل إلى كل المخلوقات ..
ومهما كنت بعيداً فإن أشعتك تغمر الأرض ..
ويراك الناس جميعاً ..
ولكن أحداً لا يعرف طريقك ..

● ● ●

وعندما تغيب فى الأفق الغربى من السماء ..
يخيم على الأرض ظلام كالموت ..
وينام الناس فى حجراتهم ..
ورؤوسهم مغطاة ..
ولا يستطيع أحد منهم أن يرى الآخر ..
وحتى إذا سرقت كل ممتلكاتهم ..

فلن يعرفوا هم هذا ..
ويخرج كل أسد من عرينه ..
وتخرج الأفاعى كلها لتلدغ ..
ويسود الظلام كل شىء ..
ويصبح العالم كله ساكناً فى صمت ..
لأن خالق المخلوقات كلها
ذهب ليستريح فى أفق سمائه ..

● ● ●

وحين تعود للظهور فى أفق الشرق ..
تضىء الأرض ..
ويسطع نورك يا آتون فى السماء كلها ..
ويبدد الظلمات ..
وعندما ترسل شعاعاتك البهية ..
تصبح مصر فى عيد ..
ويستيقظ كل الناس ويقفون على أقدامهم ..
لأنك أنت الذى رفعتهم ..
ويغسلون أعضاءهم ويلبسون ثيابهم ..
ويرفعون أياديهم متعبدين لك ..
وتمجيداً لطلوعك ..

● ● ●

ويبدأ الناس فى جميع أنحاء العالم ..
أعمالهم وأشغالهم ..
وتتمتع القطعان فى مراعيها ..

وتخضر الأشجار والنباتات ..
وتطير الطيور من أعشاشها ..
ترفرف بأجنحتها تسبيحاً بحمدك ..
وتقفز الماعز على أقدامها طرباً ..
ويطير كل ذى جناحين ناعماً بالحياة ..
لأنك أشرقت على الجميع ..
وتقلع السفن صاعدة أو هابطة مع التيار..
وتتفتح أمامها كل الطرق ..
لأنك أشرقت عليها بنورك ..
وتقفز اسماك النهر أمامك ..
وتتخلل أشعتك أعماق البحر..

• • •

يا خالق المَخْرَج فى جسم المرأة ..
يا خالق النطفة فى ظهر الرجل ..
يا واهب الحياة للجنين فى رحم أمه ..
يا من يهدئه ويهدهده فلا يبكى ..
يا من تغذيه وترعاه حتى يولد ..
يا واهب أنفاس الحياة لكل مخلوقاتك ..
منذ يوم يولدون ..
يا من تفتح أفواههم لتعطيهم ما يقتاتون ..
والفرخ الصغير حين يصيح فى البيضة ..
تمنحه القدرة على التنفس ليستطيع الحياة ..
وعندما يحل الوقت الذى حددته له ليخرج من البيضة ..

تهبه القدرة ليكسر البيضة ويخرج حياً ..
ويغرد .. ويمشى متهادياً على قدميه ..

• • •

ألا ما أكثر أعمالك الخافية علينا ..
أيها الإله الواحد الذى لا مثيل له أبداً ..
يا من خلقت الأرض كما يهوى فؤادك ..
حين كنت وحدك .. ولا أحد غيرك ..
ان كل الناس وجماعات البشر..
وكل أسراب وقطعان الأنعام ..
وكل ما يدب على الأرض بالأقدام ..
وكل ما يطير فى علا السماوات بجناحين ..
وفى كل الأراضى المصرية ..
وفى كل الأراضى الأجنبية فى سوريا وبلاد النوبة ..
أنت الذى تضع كل رجل فى موضعه ..
وأنت الذى تمد الجميع بحاجياتهم ..
وأنت الذى تهب كل حى برزقه ..
وتمنحه أيام حياته المعدودة ..
وأنت الذى جعل البشر يتكلمون بمختلف اللغات ..
وجعلت أشكالهم مختلفة ..
وميزت بين الأمم وبعضها ..
وأنت الذى جعلت الفصول تختلف ..
لينعم بها كل مخلوقاتك ..
خلقت الشتاء والبرد ..

وخلقت حرارة الصيف التي تأتي من عندك ..
وخلقت السموات العلا ..
لتطل منها حين تشرق ..
وتنظر إلى كل ما خلقت وصنعت ..
أنت وحدك تسطع فى صورة آتون الحى ..
وبالرغم من سطوعك من بعيد ..
إلا أنك قريب إلى كل يد ..
ملايين الأشياء والأشكال والصور ..
أنت وحدك خلقتها ..
المدن والقرى والحقول ..
والطـرق والأنهـار ..
وكل العيون تتجه صوبك لتراك ..
لأنك آتـون النهـار ..
يطل من السماء فوق كل الأرض ..

● ● ●

أنـت فـى قلبى ..
وما من أحد آخر يعرفك ..
سوى ابنك « أخناتون » ..
الذى منحته الحكمة ..
والقدرة على فهم تدابيرك وقدرتك ..
كل الناس فى جميع أنحاء العالم ..
كلهـم فـى يـدك ..
بنفس الصورة التى خلقتهم فيها ..

وأقتهم لابنك ملك مصر..
« العائش في الحقيقة » ..
سـيد التيجان ..
أخناتون ذى العمر المديد ..
ولزوجته الملكية المحبوبة ..
سيدة الأرضين : نفر نفروآتون نفرتيتى ..
عاشت مزدهرة إلى الأبد .. !

● ● ●

● اختيار موقع العمارنة :

ومن أشعار هذه الصلوات تتبين لنا الدوافع والمثل العليا التى كانت وراء القرار ببناء عاصمة جديدة للبلاد ، تكرس لعبادة هذا الإله الخالق وحده.

وفى السنة الرابعة من حكمه غادر أخناتون طيبة ومعه بعض رجال حاشيته المخلصين ، ليختاروا موقعاً لبناء العاصمة الجديدة بعيداً بقدر الامكان عن طيبة.

انطلقت هذه المجموعة نحو الشمال . وكانت سحب الغبار وذرات الرمال تتطاير فوق موكبهم المنطلق فى ضوء النهار.. تثيرها أرجل الخيول وعجلات العربات المنطلقة فى رحاب الصحراء المجاورة للشاطىء الشرقى للنيل .. وعندما كان يحل ظلام الليل ؛ كان الموكب يتوقف عن السير، ويعسكر حتى الصباح فيعاودوا الانطلاق من جديد.

وأخيراً وصل الموكب إلى سهل صحراوى متسع الأرجاء تحيط به شبه دائرة من الصخور العالية .. ولم يكن هذا الوادى مسكوناً ولا آهلاً ، ولم يكن مكرساً لأى إله أو إلهة من آلهة مصر السابقين .. وعندئذ شعر أخناتون كما لو كان الإله الواحد آتون قد احتجز هذا السهل لنفسه.

وتقع هذه المنطقة فى منتصف المسافة تقريباً بين العاصمة «طيبة» فى الجنوب والعاصمة المصرية القديمة «منف» فى الشمال . كما تقع أيضاً على

مقربة من واحة الفيوم حيث أقامت الملكة «تى» ـ أم أخناتون ـ لنفسها قصراً هناك.

وفضلاً عن هذا الموقع المتميز فإن لهذه المنطقة الجديدة ميزات عديدة أخرى تتمثل فى الهدوء والسكون والعزلة وجمال الطبيعة حولها، وفى الحماية التى تتيحها تلك التلال الصخرية العالية التى تحيط بالمنطقة فى شبه دائرة.. وبهذا أصبح اختيار هذه المنطقة لإقامة العاصمة الجديدة أمراً مفهوماً.

وعندما يستطيع أى زائر الآن أن يصعد إلى تلك التلال الصخرية العالية لزيارة مقابر النبلاء وكبار الموظفين ورجال البلاط الملكى التى نحتت بداخل الكتل الصخرية بتلك التلال، وعندما يصل الزائر إلى مداخل تلك المقابر العالية، فانه يرى بانوراما شاملة لتلك المنطقة الساحرة التى تجمع سحرها وجمالها من السكون والعزلة.. ويستطيع الزائر أن يرى أيضاً السهل المستوى الممتد فى المسافة بين تلك الصخور العالية وبين شاطىء النيل، وهى مسافة كانت كافية تماماً لبناء منشآت المدينة. كما يستطيع أن يرى أيضاً الأراضى الخضراء الواسعة الواقعة على الضفة الغربية للنيل فى مواجهة تلك المنطقة، وهى أراض اعتبرت من زمام المدينة الجديدة وخصصت لانتاج المحاصيل وتربية القطعان والمنتجات الزراعية الكافية لتغطية احتياجات المدينة الجديدة وسكانها.

وإذا نظر الزائر إلى بقايا جدران البيوت والقصور والمنشآت العامة،ولا يزيد ارتفاع ما تبقى منها قائماً على قدمين أو ثلاثة، فسوف يتخيل مدى الجمال والنظام الدقيق الذى كانت عليه المدينة حين كانت تموج بالحياة، وسوف يشعر فى الوقت نفسه بالحزن العميق إذا تخيل سماع صدى أصوات معاول الهدم حين دمرت هذه المدينة تدميراً شاملاً وخربت جميع منشآتها ومبانيها.

وفى الجانب الخلفى للتلال الصخرية العالية التى تحيط بحدود المدينة، نحتت فى قلب الصخر المقبرة الملكية بداخل وهد صغير ضيق شديد الانحدار..

وفى الأطراف العليا من تلك الصخور من ناحيتى الجنوب والشمال، حفرت أيضاً فى قلب الصخر مجموعة من مقابر النبلاء وكبار موظفى الدولة. وهى مقابر ذات مداخل محمولة على أعمدة، وتتكون كل مقبرة منها من عدة حجرات محفورة

في عمق الصخر.. وجدرانها مزينة بصور ومناظر منقوشة ومحفورة بالنحت الغائر والبارز تصور مختلف صور ومناظر الحياة التي كانت في العمارنة. بعضها كان كاملاً، وبعضها لم يكن العمل قد تم فيها بعد..

وقد عانت تلك المقابر كثيراً من فعل الزمن، ومن لصوص المقابر، ومن المنقبين الذين كانوا يهدفون إلى نهب الآثار المصرية، وكانوا يخلعون مساحات عريضة بأكملها نُقش عليها منظر أو أكثر من تلك المناظر الجميلة الفريدة في نوعها والتي تصور الحياة في المدينة. كما تصور ذلك التعاطف والتماسك والحب الأسرى الذي كان يميز تلك العائلة الملكية. وهي في هذا تعتبر مناظر فريدة في نوعها ولا مثيل لها بين المناظر التي سجلها الفن المصري القديم في جميع عصوره والتي كانت تهتم بابراز جوانب معينة للفرعون والملكة والأمراء والأميرات ولكنها لم تصور أبداً أي فرعون يعيش حياته اليومية بداخل بيته ومع زوجته وبناته.

وهذه المقابر التي أعدت لدفن بعض النبلاء وكبار رجال الدولة لم تستخدم أبداً لهذا الغرض، فقد انتقل هؤلاء النبلاء ورجال الدولة مع توت عنخ آمون حين عاد مرة أخرى، وعادت معه الدولة، إلى العاصمة السابقة في طيبة. وذلك بعد موت أخناتون ونفرتيتي.

• « علامات الحدود » بالعمارنة :

هذه التلال الصخرية العالية التي تتشكل في شبه دائرة تحيط بالموقع الذي تم اختياره، تمتد نحو ثمانية أميال طولاً، وتفصل بينها وبين شاطىء النيل مساحة عرضها نحو ثلاثة أميال.

وقد أمر أخناتون باعداد مجموعة من « علامات الحدود » الضخمة. وقد نحتت هذه اللوحات الضخمة على واجهة التلال الصخرية الشرقية، وعلى واجهة التلال التي تحيط بأقصى الأراضي الزراعية على الضفة الغربية للنيل المواجهة للعمارنة. وتتضمن هذه اللوحات حفراً ونقوشاً لمناظر بالحجم الكبير المناسب لحجم اللوحة، تصور العائلة المالكة وهي تتعبد إلى الإله آتون، كما حفرت كتابات هيروجليفية بحروف كبيرة تنص على قرارات أخناتون بنذر وتكريس موقع المدينة للإله آتون. وقد أطلق أخناتون على هذه المدينة اسم « آخت آتون » ومعناه « أفق آتون ».

أما اسم «العمارنة» أو «تل العمارنة» الذى يطلق على هذه المنطقة الآن فهو إسم عربى حديث.

وبالرغم من الضخامة النسبية لحجم هذه المناظر والكتابات إلا أن من الصعب أن لم يكن من المستحيل للمرء أن يرى الآن تفاصيل تلك المناظر أو يقرأ النصوص الهيروجليفية حتى باستعمال المنظار المقرب، ويرجع ذلك إلى عدة أسباب، أولها ارتفاع هذه اللوحات وبعدها بالتالى عن مستوى النظر، وثانيها عوامل التعرية الجوية التى تعرضت لها هذه اللوحات على مدى القرون الطوال، حيث كانت معرضة باستمرار لهبوب الرياح وتيارات الهواء المحملة بالحصى ورمال الصحراء التى تسببت فى محو النقوش والكتابات. أما ثالث هذه الأسباب فهو أعشاش الذنابير التى اتخذت من هذه اللوحات ملاذاً لها فشوهتها وغطت ماتبقى منها من مناظر أو كتابات.

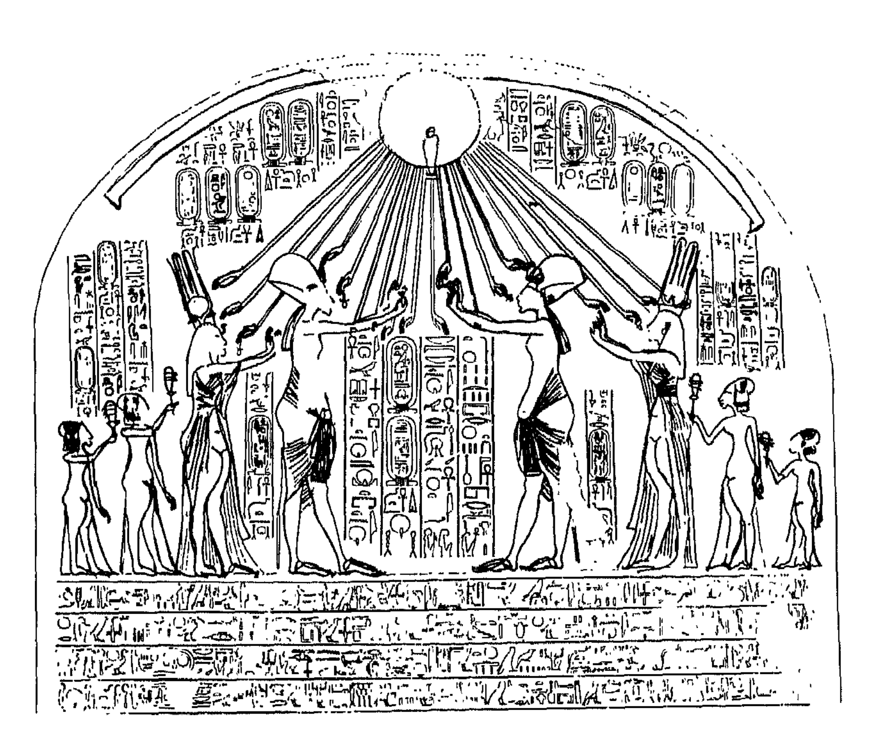
ومع ذلك فمن حسن الحظ أن المناظر والكتابات المنقوشة على جدران مقابر العمارنة قد تم تسجيلها تسجيلاً علمياً منذ نحو مائة عام، حيث قام «نورمان دى جاريس دافيز» Norman de Garis Devies بنسخها بدقة فى ستة مجلدات بعنوان «المقابر الصخرية فى العمارنة».

وتدل لوحات الحدود هذه على أن أخناتون قد قرر أن هذه المنطقة: «مملوكة لآتون الأب.. بجبالها، وصحاريها، وجزرها، وأراضيها ومياهها العليا والسفلى، وقراها، ومن عليها من الناس والحيوانات وجميع المخلوقات الأخرى الحالية والتى سيخلقها آتون فى المستقبل وإلى الأبد..».

وقد أوضح أخناتون أيضاً أنه لن يعبد فى هذه المنطقة إله آخر سوى الإله آتون.. ولن تجرى فيها صلوات أو شعائر يقيمها أو يؤديها كهنة العقائد والأديان الأخرى. ومما لا شك فيه أن هذا النذر المقدس الذى اتخذه أخناتون بهذا القرار بجعل منطقة المدينة متميزة على هذا النحو، كان من أقوى الأسباب التى أثارت الضغائن ضده من جانب الكهنة الآخرين، وهى الضغائن والأحقاد التى أدت فى النهاية إلى تدمير منطقة المدينة الجديدة بكل ماكان فيها من منشآت مدنية ودينية.

وقد نذر أخناتون أيضاً أن يقيم المعابد المكرسة لعبادة آتون .. وأن يقيم القصور لنفسه «ولزوجته الملكية الكبرى ــ نفر نفرو آتون نفرتيتى» .. وأن يقيم فوق التلال قبراً ملكياً ليدفن فيه هو وزوجته وابنته الكبرى «مريت آتون» . ويبدو من هذا النص أن أخناتون ونفرتيتى ــ فى وقت كتابة هذا النص على اللوحة ــ لم ينجبا سوى هذه الابنة الكبرى ، بالرغم مما هو معروف أن نفرتيتى أثناء وجودها فى طيبة قبل الرحيل إلى العمارنة ، قد أنجبت أميرتين أخريين ، أضيف إسماهما فيما بعد إلى النص المكتوب على اللوحة . ومن المحتمل أن الأمر قد صدر أيضاً باقامة مقبرتين لهاتين الأميرتين .

و(الصورة ١٢) منقوشة على وجه إحدى علامات الحدود . والمنظر المرسوم يبين لنا حالة الأسرة فى سنواتها المبكرة وقبل انتقالها إلى العمارنة .. بمعنى أن



(١٢) منظر جزئى من إحدى نصب أو علامات الحدود التى أقيمت حول العمارنة . ونرى أخناتون ونفرتيتى وهما يتعبدان للإله آتون ، وخلفهما الأميرتان الصغيرتان وكل منهما تهز آلة السستروم الصلاصل أو «الشخاليل» [من جمعية الاستكشافات الأثرية المصرية] .

المنظر قد نقش على وجه علامة الحدود هذه أثناء إعداد المدينة الجديدة وتجهيزها لكى تصبح مقراً للملك والملكة وعاصمة جديدة للدولة المصرية.

والمنظر المنقوش يبين لنا بوضوح أن الفنانين الذين نحتوا هذه اللوحة لم يكونوا قد تأثروا بعد بالمبالغات التى تميز بها فن العمارنة. حيث نرى أخناتون مرتدياً تاج الحرب الأزرق التقليدى، ومتمنطقاً بازار سفلى مربوط من الأمام بالحزام الملكى المزين بجواهر على شكل حيات الأصلة الملكية.

أما نفرتيتى التى تقف خلفه فتظهر شابة صغيرة رشيقة القوام، مرتدية رداء طويلاً من القماش الخفيف الشفاف، مفتوحاً من الأمام ابتداء من تحت الصدر حتى القدمين. ونلاحظ على الفور أن الملكة ترتدى على رأسها تاجاً عالياً من الطراز التقليدى الذى كانت تلبسه ملكات طيبة فوق باروكات الشعر المستعار ذات الطراز الذى كان شائعاً فى طيبة. ويمكن أن نفهم من ذلك أن نفرتيتى قد آثرت ـــ أثناء وجودها فى طيبة وقبل انتقالها إلى العمارنة ـــ أن تحتفظ بالتقاليد الشائعة بقدر الامكان، ولم تحدث أية تجديدات فى شكل وتصميم الأزياء أو فى شكل التاج الملكى الخاص بها إلا بعد انتقالها إلى العمارنة. حيث بدأت تظهر فى المناظر المنقوشة أو فى تماثيلها المنحوتة وهى ترتدى تاجها الفريد فى شكله وتصميمه الخاص.

وخلف نفرتيتى نرى ابنتيها الأميرتين الأولى والثانية، وكلاً منها تمسك بيدها اليمنى آلة السستروم. وذلك على العكس من نفرتيتى التى ظهرت وهى تمد يديها الخاليتين إلى الأمام ابتهالاً إلى الإله وتعبداً، بنفس الطريقة التقليدية التى يتعبد بها أخناتون.

ونلاحظ فى هذا المنظر أن اسم نفرتيتى قد كتب كاملاً. كما كتب كاملاً أيضاً فى مئات من النقوش التى عثر عليها فى آثار العمارنة. إلاّ أن هناك استثناءً فريداً من ذلك، فى العلامة التى رقّمها العالم «بترى» بالحرف «K» حيث لاحظ أن الأوامر التى صدرت بوجوب كتابة اسم الملكة كاملاً، والتى صاحبها خبر ميلاد الأميرة الثانية لم تكن قد وصلت إلى النحاتين والفنانين الذين كانوا يصنعون تلك العلامة إلا بعد أن قارب العمل نهايته، لذلك فقد لاحظ بترى أن

اسم نفرتيتى الكامل قد أضيف إلى المساحة الموجودة بالمنظر خلف ظهرها، كما أضيف منظر للأميرة الجديدة التى وصل خبر ولادتها. ومن الطبيعى أن نقل الأخبار والتعليمات والأوامر من طيبة إلى جميع من كانوا يعملون فى انشاء المدينة الجديدة كان يستغرق وقتاً طويلاً حتى يصل إلى البنائين والفنانين وغيرهم ممن اشتركوا فى إقامة منشآت المدينة.

• الانتقال إلى العمارنة:

وقد يكون من الصعب علينا أن نتصور أن «نفر نفرو آتون نفرتيتى» لم تكن متخوفة بشكل أو بآخر مما هى مقدمة عليه من تغيير بيتها ومحل إقامتها فى العاصمة «طيبة» والانتقال إلى بيت جديد وعاصمة جديدة فى العمارنة.

ولكننا مع هذا نستطيع أن ندرك بوضوح مدى جسارة الملكة وعظم مكانتها من صورها المنقوشة على بعض آثار طيبة والتى تصورها وهى تتعبد إلى الإله آتون. وهى صور كانت دون شك تستفز وتدهش الذين كانوا يعارضون هذه الأفكار والمعتقدات الجديدة. وبطبيعة الحال فقد شعر هؤلاء أيضاً بالاستياء أو الغيظ من تلك المكانة الفريدة التى وصلت إليها الملكة.

وفى تلك الفترة المبكرة لم يكن الفن المصرى القائم على «المثالية» قد تأثر كثيراً بالثورة الفنية التى استحدثها فن المعارنة، ومع ذلك، فقد صورت الملكة فى تلك الفترة بطريقة تؤكد بوضوح بدايات الابتعاد عن المثالية، وتعبر فى الوقت نفسه عن الشخصية القوية التى كانت تتمتع بها الملكة والمكانة العالية التى وصلت إليها.

وبالرغم من كل الاعتبارات، فقد كان هذا الانتقال إلى «المجهول» أمراً لا يخلو من المغامرة وجديراً بالإقدام عليه. ولهذا فقد كان على الملكة الشابة أن تنتقل إلى ذلك «المجهول» ومعها ثلاث من بناتها الأميرات الصغيرات، ومن المحتمل أنها كانت حاملاً فى الأميرة الرابعة.. وكان عليها أن تقوم برحلة طولها نحو مائتى ميل نزولاً فى مجرى النيل، حتى تصل إلى ذلك «المجهول» الذى سيكون فيه بيتها الجديد.

ومما لا شك فيه أن مشاعر الملكة كانت تجيش بمختلف الانفعالات عندما رأت بيتها الجديد لأول مرة.. وعندما رأت القصور والمعابد وبيوت المدينة الجديدة ومنشآتها الأخرى، من مقابر أو منشآت تذكارية.. ولا شك أيضاً فى أن هذه الانفعالات قد زادت جيشاناً وهى ترى كلاً من صورتها وصورة زوجها منقوشة على جميع جدران تلك المبانى والمنشآت.. وترى أيضاً تلك المناظر العديدة التى تصورها شريكة مع زوجها فى مختلف الشئون والمناسبات.

كان الصناع والحرفيون والبناءون وعمال المحاجر والمهندسون والفنانون وبعض رجال البلاط وكبار الدولة قد سبقوا لاعداد هذا الموقع الجديد ليكون المقر الرسمى للملك والملكة وعاصمة جديدة للدولة.. وعلى الضفة الغربية للنيل فى الجهة المقابلة لموقع المدينة الجديدة أعدت الأراضى للزراعة الكافية لتموين المدينة كما أعد الرعاة قطعانهم للوفاء بحاجيات المدينة.. وأصبحوا مستعدين جميعاً للإبحار إلى الضفة الشرقية للنيل ومعهم محاصيلهم ومنتجاتهم لتلبية كل ما تحتاجه المدينة من طلبات.

ويمكننا أن نتصور أن الرحلة النيلية التى قامت بها الملكة كانت ممتعة وهادئة.. وكانت السفينة الملكية تليق بمكانتها.. ويحيط بها أسطول صغير من سفن الحراسة وسفن نقل الحاجيات الأخرى.. وكانت هذه المجموعة من السفن النهرية تنساب هادئة فوق سطح النيل تتوسطها السفينة الملكية.. لايسمع فيها غير أصوات الأسرة المسافرة وصوت انسياب السفينة فوق الماء، وصوت النسيم يداعب الشراع المفرود، وصوت المجاديف وهى تضرب صفحة المياه فى دقات رتيبة منتظمة، وأصوات أغانى البحارة التى يستعينون بها على تنظيم عملهم الشاق فى تحريك المجاديف، وأصوات الأميرات الصغيرات وهن يلعبن ويتنقلن فى السفينة من جانب إلى جانب، ليتمتعن بمشاهدة نخيل مصر وأشجارها وتلالها وصحاريها وأراضيها الخضراء. ومنظر القرى المصرية المتعاقبة المطلة على النيل ببيوتها وبمحاصيلها التى تملأ أراضيها الزراعية، وهى تسبح بمختلف الألوان والظلال فى ضوء الشمس فى مختلف أوقات النهار، منذ إشراقة الفجر حتى إظلام المغيب.

وقد يكون من الطريف أن نذكر هنا أن هذه المناظر المصرية التقليدية هى المناظر نفسها التى تمتعت بها كليوباترا حين استضافت قيصر فى تلك الرحلة النيلية الشهيرة صعوداً مع النهر نحو الجنوب ليتمتعا بجمال مصر وثرائها وآثارها الخالدة فى طيبة.. وقد تمت هذه الرحلة بعد رحلة نفرتيتى بما يزيد على ألف عام.

● **الاقتراب من العمارنة:**

كان مسار رحلة نفرتيتى إلى العمارنة هبوطاً مع النيل نحو الشمال حيث تهب النسائم أكثر لطفاً وطراوة على أشرعة السفن التى كانت مشتركة فى تلك الرحلة الملكية نحو العاصمة الجديدة.

ويمكننا أن نتصور أن السفينة الرئيسية التى كانت تقل العائلة المالكة ومن فى صحبتهم من رجال ونساء البلاط الملكى المقربين، كانت تعج بالخدم والوصيفات لتلبية كل احتياجات وطلبات هؤلاء الركاب المهمين.

ومن المحتمل أيضاً أن بجوار تلك السفينة الملكية كانت تسير فى نفس الاتجاه مجموعة أخرى من السفن تحمل ركاباً آخرين أو تنقل متعلقات وحاجيات العائلة المالكة من مجوهرات وتحف وقطع أثاث ومفروشات وغير ذلك من المؤن اللازمة للاقامة فى المدينة الجديدة.

ومن المحتمل كذلك أن نفرتيتى قد اصطحبت أخواتها الشقيقات، وكذا رجل الدولة النبيل الكبير «آى» وزوجته الشهيرة «تى». وربما كان بالسفينة الرئيسية أيضاً الطبيب «بنتو» الذى كان يشغل منصب كبير أطباء الملك.. وهؤلاء الكبار من رجال ونساء البلاط بالاضافة إلى كبار موظفى الدولة الذين كانوا فى استقبال الموكب الملكى عند وصوله إلى العمارنة هم الذين حفرت مقابرهم فى الصخور العالية المحيطة بالمدينة، وهى المقابر التى عرفنا منها الكثير من معلوماتنا عن هذا العصر.

وبطبيعة الحال لم تكن نفرتيتى وبقية أفراد عائلتها على علم واضح بما سوف يكون عليه شكل المدينة الجديدة وما فيها من طرق ومنشآت وبيوت وعمائر

وقصور.. ولا شك إطلاقاً فى حالة الانبهار التى شعر بها جميع من كانوا فى الموكب الملكى وهو يقترب إلى نهاية الرحلة، وحين لاحت منشآت المدينة من بعيد، وكأنها تبزغ من الصحراء المترامية زاحفة إلى البر الشرقى للنيل العظيم.

وكلما اقتربت سفن الموكب الملكى من مرفأ المدينة، كلما ظهرت بوضوح منشآتها الضخمة الفخيمة، وقد زينت جدرانها بنقوش وكتابات هيروجليفية كانت من الكبر والضخامة بحيث تسهل مشاهدتها وقراءتها بالنسبة للسفن العابرة فوق سطح النهر.. إلى جانب النقوش والرسوم والمناظر الجميلة المبهرة ذات المساحات الواسعة والمرصعة بألوان مزججة تبرق فى نور الشمس.

وللأسف الشديد لم يعثر عالم المصريات «بترى» أثناء اجراء أبحاثه واكتشافاته فى العمارنة على منظر واحد كامل من تلك المناظر المرصعة بالألوان المزججة، وذلك بسبب ما تعرضت له العمارنة من سحق وتدمير فى العصور اللاحقة. ومع ذلك فقد تم العثور على العديد من البقايا والكسرات من أجزاء مدفونة فى الرمال من تلك المناظر الملونة بالخزف المزجج.

وبالقرب من بقايا جدران القصر الملكى، عثر على أجزاء وكسرات مدفونة من هذا الخزف الملون الذى استخدم فى ترصيع وتلوين النقوش والصور والمناظر التى كانت تزين جميع جدران القصر. وأغلبية هذه القطع الصغيرة تمثل جزءاً من وجه، أو وجهاً كاملاً، أو جزءاً من رداء، أو رمزاً من رموز الملكية، أو جانباً من منظر كان يصور الفواكه والزهور، أو يصور موائد القرابين الحافلة بأنواع الطعام والتى كانت تقدم تقرباً للإله آتون.

ولا شك أن هذه المناظر الكاملة المرصعة بالخزف الملون ـــ حين كانت المدينة قائمة ـــ كانت تضارع إن لم تتفوق على أية مناظر مماثلة زينت بها أية مدينة من مدن العالم القديم.

ونتيجة للحفائر التى أجراها «بترى» تنقيباً عن آثار العمارنة، فقد تم العثور على عدد من «المصانع» التى قامت بصناعة الزجاج الملون والخزف الملون المزجج.. ومن المؤكد أن هذه المصانع انتجت عشرات الآلاف من التحف المزججة التى استخدمت فى ترصيع المجوهرات وفى ترصيع المناظر والزخارف

الجدارية بالقطع المناسبة من الخزف الملون. ولا شك فى أن حجم ومساحة كل قطعة من هذه القطع كان يتناسب مع أبعاد المساحة من المنظر المطلوب تلوينها وتزيينها.

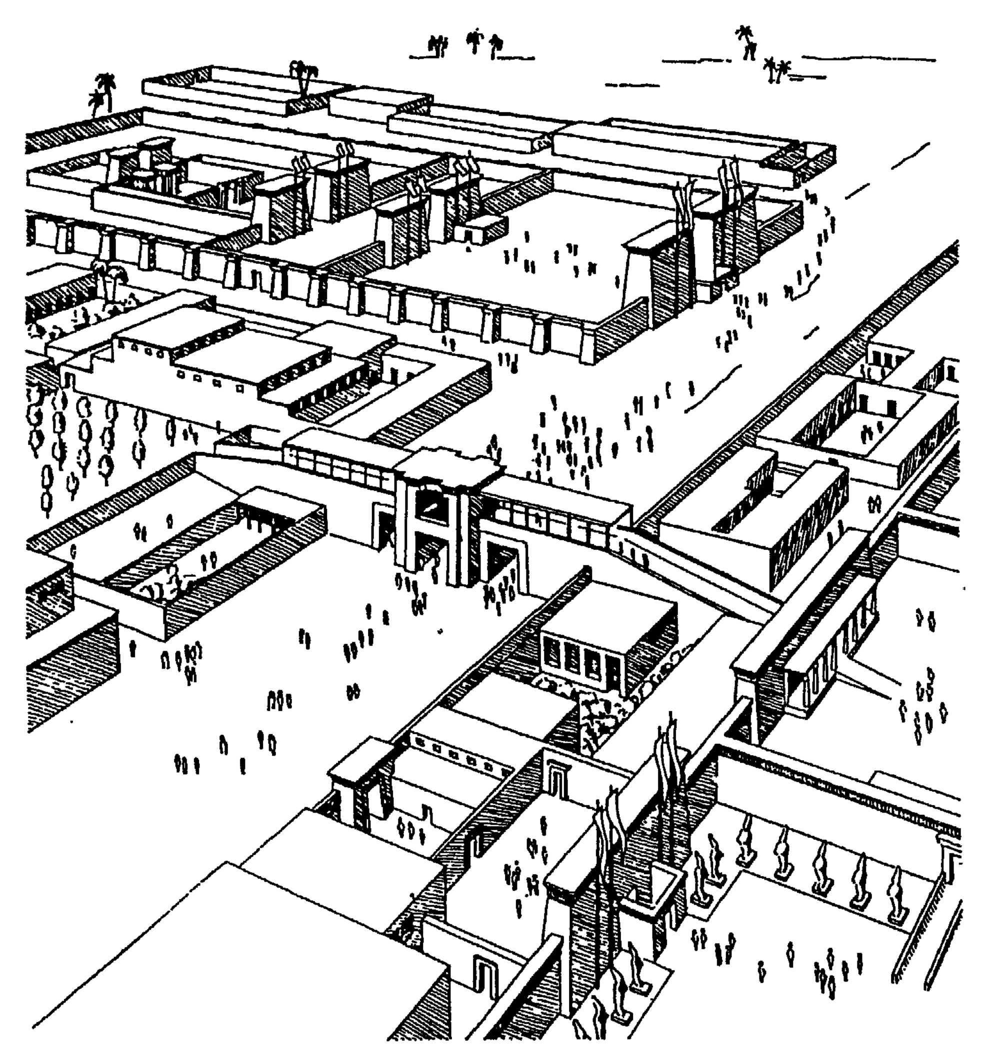
وتدل تلك البقايا التى عثر عليها من هذه القطع بصفة قاطعة على أنها كانت تزين جدران القاعات والحجرات، كما كانت تزين الأبواب والأعمدة والتماثيل الملونة، خصوصاً بالنسبة لملامح الوجه والتيجان وأغطية الرأس والملابس.

• الوصول إلى العمارنة:

ونعود الآن إلى السفينة الملكية وقد وصلت إلى مرفأ العمارنة، ورست على الرصيف الخاص بالقصر الملكى الرسمى. وكانت جدران الجانب الغربى للقصر تمتد إلى نحو نصف ميل بحذاء شاطىء النهر.

وعندما نزل الملك والملكة من السفينة استقبلا استقبالاً رسمياً، ومن المحتمل أن خطبة رسمية قد ألقيت ترحيباً بهما.. ويمكننا أن نتصور أن كبار رجال الدولة كانوا فى استقبال الملكين، خصوصاً كبار الموظفين الذين كانوا يشغلون أعلى المناصب فى الدولة مثل «آبى» الكاتب الملكى وخازن الدولة ومدير القصر، ومثل «ماحو» رئيس جهاز الشرطة والذى أشرف على مراسم الاستقبال الرسمى وعلى تنظيم جماهير الشعب التى جاءت مرحبة بالملكين.

وبعد تمام هذه المراسم انطلق الموكب الملكى بعرباته المصرية التقليدية نحو الجانب الشمالى للقصر حيث توجد البوابة الرئيسية [الصورة ١٣]. وفى هذا الطريق مر الموكب على مبنى المعبد الضخم الواسع المخصص لعبادة الإله آتون والذى كان يقع إلى يسار الطريق الملكى الموصل للقصر مباشرة عبر «طريق صاعد» علوى يمر من تحته الطريق الرئيسى للمدينة. ومن فوق هذا الطريق الصاعد، كان فى استطاعة الملك والملكة أن يريا الجانبين القبلى والبحرى للمدينة كلها. وكثيراً ما كانا يمران فوق هذا الطريق سواء أكانا مترجلين أو راكبين عربتها الملكية، وسواء أكانا بمفردهما أو يصطحبان معهما بناتهما الأميرات الصغيرات. وكان أفراد الشعب الذين يمرون فى الطريق الرئيسى أسفل الكوبرى



(١٣) منظر تكوينى لما كان عليه المقر الملكى [من جمعية الاستكشافات الأثرية المصرية].

يستطيعون أن يروا بسهولة أفراد العائلة المالكة وهم يمرون فوق ذلك الطريق الصاعد.

وكانت جدران الطريق الصاعد ذات فتحات على مسافات متساوية لتسمح بمرور نسمات الشمال الرطبة. وكانت الجدران كلها مزينة بنقوش ملونة تصور مناظر ووحدات زخرفية تمثل الأشجار والزهور، وكأنها امتداد لجمال الأشجار والزهور الحية فى حديقة القصر الملكى التى يطل عليها الطريق الصاعد. وبطبيعة

الحال فقد تم تدمير ذلك الطريق الصاعد ضمن المنشآت والمبانى الكبرى التى دمرت حتى سويت بالأرض. ومع ذلك يستطيع الزائر الآن أن يشاهد بقايا وآثار الأساسات التى كان يقوم عليها هذا الطريق الصاعد البديع.

أما حديقة القصر الملكى فتبدأ من نهاية منحدر مهبط الطريق الصاعد إلى داخل القصر. وكانت واسعة وذات مصاطب متدرجة فى الارتفاع، وممرات تحف بها صفوف من الأشجار، كما كانت المصطبة السفلى منها مزودة بما يشبه كبائن الاصطياف، وخمائل ظليلة من الزهور والورود والنباتات.

وهذا التصور لما كانت عليه حديقة القصر الملكى ليس وليد خيال، وإنما تدعمه دراسة بقايا الموقع وآثاره المتمثلة فيما بقى من خطوط القنوات الصغيرة المبطنة والتى حفرت فى الرمال لتوصيل المياه المستجلبة من النهر إلى مواقع أحواض الزهور وكل شجرة من أشجار الحديقة، بالاضافة إلى دراسة الأساسات التى كانت تقوم عليها الكبائن والخمائل.

• الدخول إلى المقر الملكى:

ونعود الآن إلى تصور ما حدث فى لحظات وصول العائلة المالكة إلى المدينة الجديدة وإلى المقر الملكى الجديد. فعندما اجتازت العربات البوابة الرئيسية للقصر، واصلت سيرها عبر فناء واسع حتى توقفت أمام الأبواب التى تؤدى إلى داخل القصر. وتم توجيه الأميرات الصغيرات إلى الجناح المخصص لهن، والذى يقع فى جانب من القاعة الكبرى للقصر وهى غير مسقوفة ومفتوحة إلى السماء لتتخللها شعاعات آتون المباركة. ولا شك فى أن الأميرات حين كن يدخلن تلك القاعة لأول مرة، شاهدن الأعمدة المزينة بالصور والنقوش الملونة التى تصور والديها فى أوضاع مختلفة، كما شاهدن أيضاً مجموعة من التماثيل الكبيرة التى تمثل الملك والملكة.

أما أخناتون ونفرتيتى فقد توجها إلى الجناح الملكى المخصص للمعيشة اليومية.

الفصل الرابع



المقر الملكى بالعمارنة



• الفخامة :

من بقايا الشواهد الأثرية للتخطيط المعمارى لمقر المعيشة اليومية للملكين أخناتون ونفرتيتى، نستطيع أن نتصور خطوات الملكين حين دخلا إلى هذا المقر لأول مرة.. فقد كان عليهما أن يجتازا مجموعة من الردهات والصالات والحجرات «الأنتريه» حتى وصلا إلى حجرة واسعة كبيرة سقفها محمول على اثنين وأربعين عموداً من الخشب المزين بالنقوش والزخارف الملونة. وفى الطرف الجنوبى لتلك الحجرة مدخل يؤدى إلى حجرة الجلوس وكان سقفها محمولاً أيضاً على إثنى عشر عموداً من الخشب.

وكانت هذه الحجرات جميعاً مجهزة بالأثاثات والمفروشات الفخمة الأنيقة والمريحة فى الوقت نفسه، وهذا الوصف يظهر بوضوح فى بقايا أحد المناظر المصورة التى عثر عليها «بترى» أثناء تنقيبه عن آثار المدينة. وفى هذا المنظر نرى الأميرة السادسة من بنات نفرتيتى وكانت لم تزل طفلة صغيرة تجلس ببراءة على حجر أمها.

وكانت جميع جدران وأسقف تلك الحجرات مزدانة بالصور والمناظر الملونة، ونصوص دينية مكتوبة بالهيروغليفية، ووحدات زخرفية من الزهور والنباتات البديعة.

وبالرغم مما تعرض له هذا المقر الملكى من التدمير والتحطيم، فقد دلت بقايا الشواهد الأثرية على مدى حرص العائلة المالكة على التمتع بالطبيعة ومظاهرها الجميلة، حتى وهى جالسة بداخل الحجرات المغلقة.

• جناح الأميرات :

وبعد سنوات طويلة من الحفائر والاكتشافات التى أجراها «بترى» فى بقايا وآثار العمارنة ، واصل عالم الآثار «چون بنْدِلبيرى» John Pendlebury اجراء المزيد من الحفائر الأثرية فى موقع المقر الملكى بالعمارنة ، حيث كشف النقاب عن بقايا جناح صغير فى أحد أركان المقر. ويتكون هذا الجناح من ست حجرات ، الأمر الذى دعا «بندلبيرى» أن يقرر احتمال أن يكون هذا الجناح مخصصاً لحجرات نوم الأميرات الست ، بنات اخناتون ونفرتيتى .

وكان من الواضح من بقايا هذا الجناح أن كل حجرة من الحجرات الست كانت مزودة فى أحد جدرانها بكوة داخلية مناسبة كانت تستخدم كسرير للنوم . وبطبيعة الحال فقد كان كل سرير يفرش بما يناسبه من مراتب لينة ناعمة وملاءات ومفروشات من الكتان الرقيق . ومن المؤكد أن هذا الجناح المخصص للأميرات لم يكن مكوناً من ست حجرات فى الأصل عندما وصل أخناتون ونفرتيتى إلى مقرهما الملكى بالعمارنة لأول مرة ، بل كان عدد الحجرات يزداد كلما وُلدت أميرة جديدة ، فتضاف عندئذ الحجرة التى تخصهـا ، إلى باقى حجرات شقيقاتها السابقات .

• جناح الملك وجناح الملكة :

وحتى نستطيع أن نتصور ما كان عليه جناح نوم كل من أخناتون ونفرتيتى فى مقرهما الملكى بالعمارنة ، فإن علينا أن نستجمع بعض الاستنتاجات من دراسة الآثار الباقية فى موقع هذين الجناحين وهى للأسف لا تعدو أن تكون سوى بقايا خطوط الأساسات التى كانت تحدد أبعاد القاعات والحجرات التى يتكون منها كل جناح من هذين الجناحين ، خاصة وأن المدينة قد دمرت عمداً وبوحشية شديدة حتى سويت بالأرض .

وعلينا أن ندرس أيضاً نتائج الدراسات العلمية التى أجريت لوصف وتسجيل بقايا وكسرات الأشياء الصغيرة التى عثر عليها «بترى» فى موقع المقر الملكى عند اجراء حفائره واكتشافاته الأثرية فى العمارنة

كما أن علينا كذلك أن ندرس المناظر والنقوش العديدة التي تصور مجريات الأمور في الحياة البيتية اليومية لهذين الزوجين الملكيين. ونقوم في الوقت نفسه بدراسة مقارنة بين هذا كله وبين ما تم العثور عليه من الأثاثات ومتعلقات الحياة الدنيوية اليومية من آثار ملوك آخرين وملكات أخريات، خاصة ما يتعلق منها بحجرات النوم.

ومن المؤكد أن «توت عنخ آمون» الذي تولى العرش بعد زواجه من الأميرة الثالثة من بنات اخناتون ونفرتيتي قد اصطحب معه أكبر قدر ممكن من الأثاثات ومتعلقات الحياة اليومية الخاصة بحمويه وشقيقات زوجته، وذلك عندما تقرر انتقال المقر الملكي من العمارنة إلى طيبة. ونأمل أن يكون ما صحبه معه «توت عنخ آمون» من هذه الأثاثات والمتعلقات أكبر بكثير مما ترك ووقع غنيمة في أيدي من قاموا بهدم وتدمير المدينة فيما بعد.

كان هناك جناحان كبيران واسعان مخصصان للملك والملكة. ويتكون كل جناح منهما من حجرة للنوم وعدة حجرات أخرى وحمامات ودورات للمياه.

وقد لوحظ أن أحد هذين الجناحين له باب يؤدي إلى حديقة القصر مباشرة، وأغلب الظن أنه كان الجناح المخصص لأخناتون، لأن الجناح الثاني كان مستوراً وليس له مدخل ولا مخرج يؤدي إلى الحديقة أو إلى الخارج، ويظهر من آثار تخطيطه المعماري أن جميع حجراته وملحقاته كانت تطل على داخل المقر الملكي، الأمر الذي يستنتج منه أنه كان الجناح المخصص لنفرتيتي.

وإن أحداً لا يستطيع أن يعرف المشاعر التي جاشت في نفس نفرتيتي حين دخلت إلى هذا الجناح المخصص لنومها ومعيشتها اليومية لأول مرة بعد وصولها إلى العمارنة. ولكننا نستطيع أن نتصور الملكة بعد أن اطمأنت إلى نوم بناتها الأميرات ودلفت إلى حجرة نومها المؤثثة بأفخر أنواع الأثاث الثمين والمفروشة بأفخر أنواع الكتان الرقيق.

ولا يمكننا أن نتصور بأي حال من الأحوال أن حجرة نوم نفرتيتي كانت مجهزة بأثاثات ومفروشات أقل فخامة وروعة من الأثاثات والمفروشات الخاصة بالملكة «حِتِب حِرِسْ» من عصر بناة الأهرام.

وبناء على هذا فإن أكثر التصورات احتمالاً وقرباً إلى الواقع، أن سريرها كان مذهباً أو موشيا برقائق الذهب، وله أرجل مزخرفة ومنحوتة على شكل أرجل ومخالب الأسد. وكان لها مسند للرأس مطعم بزخارف جميلة من الذهب، وكان بقرب السرير سلم مكون من درجة واحدة لمساعدة الملكة في الصعود أو النزول. وكان السرير نفسه مفروشاً بمراتب وثيرة بالغة النعومة وملاءات وأغطية منسوجة من أرق أنواع الكتان. ومن أكثر التصورات احتمالاً وجود مقعد مريح أنيق مجاور للسرير وبقربه منضدة صغيرة، ووجود حامل مرتفع مكون من ثلاثة أضلاع يحيط بأعلى السرير لتعلق عليه مظلة أو «ناموسية» رقيقة للوقاية من الناموس أو الحشرات الطائرة. وأغلب الظن أن حامل الناموسية هذا كان مصنوعاً من الخشب الثمين المغطى برقائق الذهب، ربما كان مماثلاً لحامل المظلة أو الناموسية الذى وجد ضمن الأثاثات الأنيقة الفخمة الخاصة بالملكة «حِتِبْ حِرِسْ».

● الحمامات ودورات المياه:

ويبدو أن الحمامات ودورات المياه بالمقر الملكى بالعمارنة كانت بدون أبواب خشبية مغلقة، وكانت تسدل الستائر الكثيفة على مداخلها لحجب الرؤية وللمساعدة على تجديد الهواء.

وبالنسبة لحجرات الحمامات فى البيوت العادية بالعمارنة، تدل الشواهد والبقايا الأثرية على وجود حجر كبير على شكل بلاطة للوقوف أو للجلوس عليه أثناء الاستحمام. ولكن بالنسبة إلى حمامات المقر الملكى فإن أكثر الاحتمالات أن أرضياتها كانت مبلطة كلها ببلاطات عريضة من الحجر الجيرى الأبيض الذى تم تنعيمه حتى أصبح فى نعومة الرخام.

وكانت الحمامات تحتوى على أحواض استحمام غائرة محفورة فى الأرضية، وذلك حتى يتمكن الخدم أو الوصيفات المسموح لهم بالمعاونة فى استحمام الملك أو الملكة أو الأميرات، من صب الماء وغسل جسم المستحم. كما كانت الحمامات مزودة أيضاً بمصطبات صغيرة مناسبة ترتفع قليلاً عن أرضية الحمام، وبجوارها درجة حجرية مناسبة ليقف عليها الخادم أو الوصيفة اثناء أداء ماتتطلبه عملية الاستحمام من أعمال. وبجوار المصطبة كان هناك إفريز حجرى عريض توضع

عليه جرار المياه ومعدات الحمام الأخرى من أواني الزيوت العطرية والمناشف المنسوجة من الكتان أو من ألياف قطنية خشنة.

ومن الطبيعي أن نتصور أن ملكين مثل أخناتون ونفرتيتي كانا يتطيبان بالزيوت والدهانات العطرية أثناء الاستحمام وبعده لترطيب الجسم وتطييبه وازكاء رائحته ولحماية البشرة من حرارة الصحراء ولفحات هوائها ورياحها. ولا شك في أنهما كانا يتمتعان أيضاً بأنواع عديدة من أدوات ومواد الزينة والعطور.

وفي متحف اللوفر نقش مصري قديم يتكون من منظرين متعاقبين، الأول تظهر فيه مجموعة من النسوة وهن يجمعن زهور الزنبق والسوسن، وفي المنظر الثاني نرى النسوة وهن يعصرن هذه الزهور بطريقة مناسبة ويقمن بتعبئة العصير العطرى في أوعية العطور التقليدية.

وكانت أوعية العصائر والزيوت والدهون العطرية من أثمن الأشياء التي تدفن مع الميت ضمن أثاثه الجنائزي، وذلك حتى يتمكن الميت من مواصلة مسراته في الحياة في العالم الآخر. كما كانت هذه الأوعية من الأشياء التي يحرص على سرقتها لصوص المقابر في العصور القديمة لاستخدام ما تحتويه من عطور في مسرات حياتهم الدنيا.

وبالعودة إلى وصف الجناح الملكي الخاص بنفرتيتي، نلاحظ أن «بتري» قد عثر على العديد من بقايا كسرات القرميد المتساقطة من أرضية وحوائط الحمامات ودورات المياه الخاصة بالملكة. ويتضح من هذه الكسرات أن القرميد المستخدم في كسوة أرضية الحمام كان متقن الصنع وشديد الأناقة، ويدل أيضاً على أن أرضية الحمام كانت ذات قنوات للصرف لتسريب المياه المستعملة إلى قنوات الصرف الخارجية.

• حجرات المعيشة اليومية للأميرات:

أما الجناح الخاص بالأميرات الصغيرات فقد كان مزوداً بحجرة خاصة بمعيشتهن اليومية، ومن السهل تصور أن هذه الحجرة كانت مزودة بوسائل ممارسة مختلف الأنشطة النهارية كاللعب والوسائل التعليمية وكل الوسائل والأدوات الأخرى

اللازمة لشغل أوقات الأميرات بالأشياء المفيدة وبالأشياء التى تسرهن وتجعل حياتهن أكثر بهجة وسعادة. كذلك فمن السهل تصور أن حوائط وجدران الجناح المخصص للأميرات كانت مزينة بمناظر وزخارف ملونة للنباتات والزهور البديعة.

وقد عثر «بندلبيرى» فى هذا الجناح على بعض فرشات الرسم المصنوعة من جريد النخيل وأقلام الرسم ذات السنون المصنوعة من عظام وأشواك السمك، ومازال أغلبها مغطى ببقايا الألوان المستخدمة كما لاحظ «بندلبيرى» أيضاً وجود بعض البقع اللونية الصغيرة على الأرضية، الأمر الذى تصور معه أن هذه الحجرة كانت حجرة الرسم المخصصة للأميرات، وأن هذه البقع الصغيرة والزذاذات نتجت من قيام الأميرات بنثر الفرشاة أو قلم الرسم للتخلص من الألوان الزائدة. ولم يكن هذا التصور من خيال عالم الآثار أو توهمه أشياء أو أفعالاً لم تحدث، فقد عثر فى مقبرة «توت عنخ آمون» على «باليتة» ألوان مصنوعة من العاج ومازالت ملطخة ببقايا الألوان الجافة، وكان إسم الأميرة «مريت آتون» محفوراً عليها.

● **العطور وأدوات الزينة:**

ولاشك فى أن الأميرات الصغيرات، مثلهن فى ذلك مثل صغار البنات اللاتى يحاولن أو يرغبن فى استخدام وسائل وأدوات الزينة الخاصة بأمهاتهن ويضم «متحف بترى» وعاءً مكسوراً من أوعية العطور الخاصة بالملكة نفرتيتى، وهو وعاء صغير الحجم ليمسك بكف اليد، ومزجج باللون الأزرق الملكى، وله عنق ضيق للمحافظة على تقليل تبخر أو تطاير المادة العطرية المحفوظة بداخله، وكان اسم الملكة منقوشاً باللون الأخضر وسط الوحدات الزخرفية التى تتخذ شكل بتلات الزهور وتحيط بعنق هذا الوعاء الصغير الجميل.

ومن الملاحظ بصفة عامة أن الأميرات الصغيرات كن يمارسن قدراً كبيراً من الحرية فى الظهور مع والديهن الملك والملكة فى أى وقت وأية مناسبة. ويظهر هذا بوضوح فى النقوش العديدة التى تصور العائلة الملكية، وهى نقوش تثبت أن الجو العام الذى كان يحيط بحياة نفرتيتى كان متحرراً من القيود الرسمية أو أية قيود أخرى تمنع بناتها الأميرات من صحبتها فى أى وقت يشأن.

وعندما كبرت الأميرات الصغيرات أصبح لكل منهن وسائل وأدوات الزينة

الخاصة بها، بما فى ذلك الأوعية والأوانى الصغيرة الخاصة بحفظ الكحل المستخدم فى تلوين العيون [عيون النساء وعيون الرجال على حد سواء]. كما نرى فى المنظر الذى يصور الملك «توت عنخ آمون وزوجته». وغالباً ما كان يصنع هذا الكحل من مسحوق الرصاص أو مسحوق مادة الأنتيمون.

وقد عثر «بترى» على عدد من هذه الأوعية المخصصة لحفظ الكحل بين بقايا وخرائب القصر الملكى بالعمارنة، وهى محفوظة بمتحفه. ونرى أحد هذه الأوعية مصنوعاً من الزجاج الأحمر الداكن، وحفر عليه اسم الأميرة «مريت آتون» باللون الأبيض. وهناك وعاء آخر أبيض اللون نقش عليه اسم الأميرة بمادة مزججة زرقاء.

ومن الملاحظ بصفة عامة أن تزجيج هذه الأوعية الصغيرة كان على درجة كبيرة من الاتقان وجمال الصنع، وذلك بالرغم من أن طول أغلبها لا يتجاوز بوصة واحدة. وكانت ذات أسطح ناعمة وبراقة وملونة بألوان جميلة ورائعة، لدرجة أن بعض هذه الأوعية ذات اللون «الأخضر التفاحى» الرائق تكاد تعادل فى نعومتها ورقتها خزف «السيفر» الفاخر الذى تشتهر به مدينة «سيفر» بفرنسا.

أما «المرَاوِد» التى كانت تستخدم فى إخراج مادة الكحل من تلك الأوعية الصغيرة ذات الأعناق الضيقة فكانت مصنوعة من الخشب أو الزجاج أو المعدن، وكانت أطرافها العليا مفلطحة حتى يمكن إمساكها بإصبعى الإبهام والسبابة، بينما كانت أطرافها السفلى ذات «مَلاَوِق» تشبه معلقة الصيدلى الدقيقة. وفى متحف «بترى» مِرْود مصنوع من الخشب وطرفه الأسفل مصنوع من المعدن على شكل مِلْوَق، ربما كان يستخدم فى كحت مادة الكحل الجافة التى قد تعلق بالوعاء من الداخل.

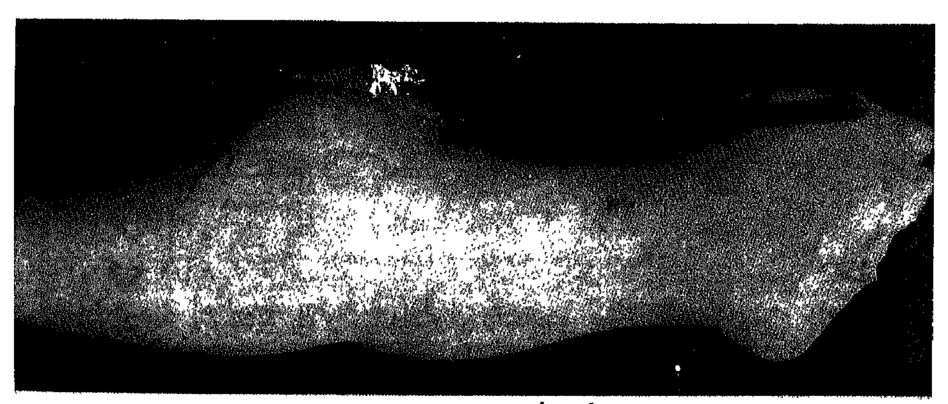
وقد لوحظ أن جميع الأوانى والأوعية الخاصة بحفظ العطور ومواد الزينة التى عثر على بقاياها بين آثار العمارنة كانت ذات تصميمات وأشكال مختلفة وعلى درجة عالية من دقة الصنع وجمال الشكل وبهاء اللون. وكان بعض هذه الأوعية الأنيقة مصنوعاً من العاج، وكان بعضها الآخر مصنوعاً من الحجر الصلد أو

الخشب المنقوش والملون، وذلك حتى تعطى إحساساً بالراحة والسعادة لمن كان يستعملها من النساء أو الرجال.

أما أدوات الزينة الأخرى مثل عاقصات الشعر، والملاقط، والأمواس، فقد كانت تحفظ داخل أجربة أنيقة مصنوعة من الجلد. ويمكننا أن نتصور المتعة التى كان يحسها كل من كان يستعمل هذه المواد والأدوات سواء من أفراد البيت الملكى أو من القادرين من أبناء الشعب على اقتناء مثل هذه الأدوات.

وكانت بعض أوعية الكحل المصنوعة من الزجاج ذات حجم دقيق يمكن الإمساك بها براحة اليد، وتأخذ شكل أنبوبة اسطوانية طرفها الأعلى على شكل مروحى يمثل سعف النخيل، أما جسم الانبوبة فهو مزخرف بخطوط زجاجية ذات ألوان مختلفة تدور فى شكل حلقات حلزونية حول الوعاء، وبطبيعة الحال، فقد تمت زخرفة تلك الأوعية الزجاجية أثناء صنعها وحين كان الزجاج ساخناً وقابلاً للتشكيل والتطويع.

ومن النماذج الشائعة لتصميم أشكال الأوعية المخصصة لحفظ العطور والأدهنة العطرية فى عصر الأسرة الثامنة عشرة، ذلك النموذج الشهير الذى أطلق عليه اسم « الفتاة السابحة » [الصورة ١٤].



(١٤) قاعدة لأحد أوانى العطور على شكل فتاة سابحة.

[من متحف بترى للآثار المصرية . يونيفرستى كوليدج بلندن].

وقد صمم هذا النموذج على شكل جسم مفرود لفتاة شابة راقدة على وجهها وتمد ذراعيها إلى الأمام كما لو كانت تسبح فى الماء وتمسك بين يديها الوعاء الدقيق المخصص لحفظ المادة العطرية، بينما يوجد بين كتفيها ثقب مناسب كان يُدخل فيه وعاء دقيق آخر.

وقد وجدت من هذا النموذج عدة أوعية صنع بعضها من الحجر أو من العظام أو من الخشب أو العاج. وقد عثر فى العمارنة على نموذج من هذه الأوعية مصنوع من الألبستر. وبالرغم من تهشم هذا الوعاء وتلفه الواضح، إلا أنه يعطينا فكرة واضحة عن مدى دقة وعناية الفنان الذى صنعه ومدى عبقريته فى التعبير عن التفاصيل التشريحية لأعضاء جسم الفتاة الشابة وإضفاء ملمس يكاد أن يكون حياً لبشرتها الناعمة.

أما المرايا فقد كانت تصنع من صفائح رقيقة لامعة من النحاس أو البرونز، وكانت لها أياد مصنوعة من العاج أو الخشب وعلى أسطح تلك المرايا كانت تظهر نتائج التزيين والتجميل، كما تظهر أيضاً أوضاع باروكات الشعر المجعد التى كانت تستخدم لتزيين الرأس. وكانت تستعمل لتجعيد الشعر أو عقصه أدوات معدنية تشبه المقص كان يتم تسخينها قبل استعمالها فى تجعيد الشعر أو كيه.

وتدل المناظر والنقوش العديدة على أن وسائل وأدوات الزينة والتجميل كان يقصد بها تعزيز وإبراز الجمال الطبيعى للشخص أكثر مما كان يقصد بها تحقيق الميول الاستعراضية. وقد عرف عن قدماء المصريين بصفة عامة أنهم كانوا يحرصون على نظافة الجسم وأعضائه المختلفة وأبراز جمال تلك الأعضاء بالطرق المناسبة. وعلى سبيل المثال فقد عثر ضمن الأثاث الجنائزى الخاص بالملكة «حِتِبْ حرسْ» أم الملك خوفو صاحب الهرم الأكبر، على الأمواس الذهبية الخاصة بتلك المَلَكة. وتدل الكثير من الصور والنقوش على أن النساء فى «الدول القديمة» كن يرتدين ثياباً ضيقة ملتصقة بالجسم وتبرز شكل وخطوط أعضائه. ولا شك فى أن تلك الأمواس النسائية كانت تستخدم لإزالة شعر العانة وشعر الإبط.

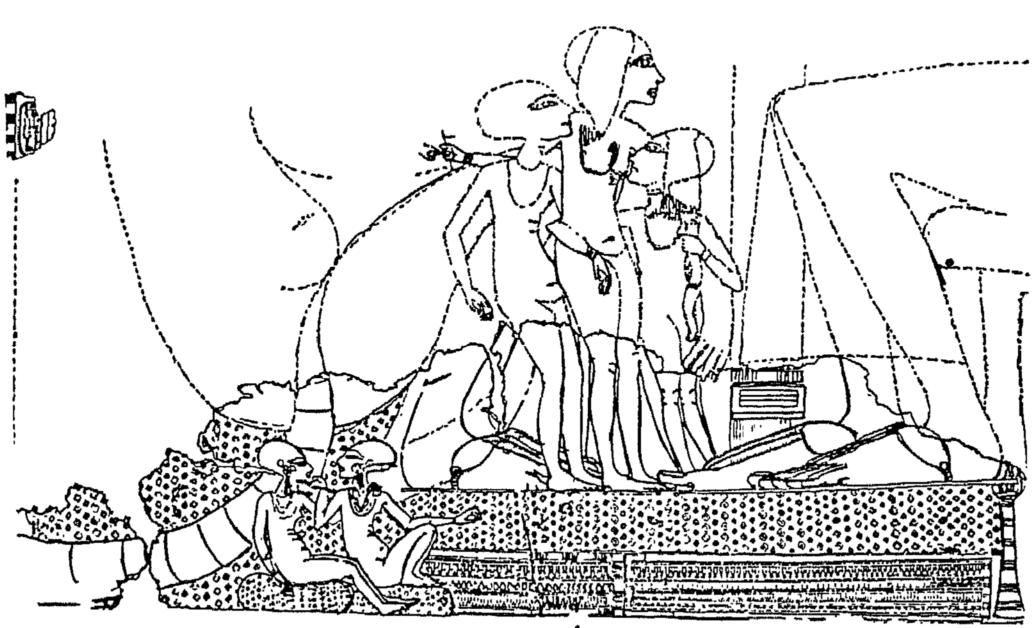
أما الصور والمناظر الخاصة بالملكة نفرتيتى وبناتها الأميرات فتبين لنا بوضوح أنهن كن مازلن يتبعن نفس العادة، خصوصاً وأنهن كن يرتدين ملابس مفتوحة

من الأمام تبين بوضوح أعضاءهن النظيفة. ومما لاشك فيه أن الأميرات بنات نفرتيتى قد نشأن على حب وتذوق التجميل والجمال وكل ما من شأنه أنه يجعل الحياة جميلة، وذلك طبقاً للقواعد والعادات التى كانت سائدة لدى المرأة المصرية القديمة، وهى القواغد والعادات التى جعلت كليوباترا ــ بعد قرون عديدة ــ تحاول البحث عن أسرار التجميل والتزين فى مصر القديمة لكى تستخدمها لتجميل وتزيين نفسها.

وتدل النقوش الأثرية أيضاً على أن نساء العمارنة كن يرتدين فى بعض الأحيان تحت ثيابهن المفتوحة من الأمام أردية ضيقة ملتصقة بالجسم ربما بقصد إبراز المفاتن أو بقصد تدفئة الجسم، وذلك مثل الثوب التحتى الذى ترتديه «عنخ اس ان آمون» زوجة «توت عنخ آمون» [انظر الصورة الملونة].

● **جلسة عائلية:**

ومن أهم القطع الأثرية التى عثر عليها بترى ضمن بقايا آثار المقر الملكى بالعمارنة أجزاء وكسرات من منظر عام يظهر فيه الملك والملكة ومعهما بناتهما الأميرات الست. وكان هذا المنظر مرسوماً على أحد جدران المقر الملكى. وبعد إعادة تكوين المنظر وترميمه نستطيع أن نرى أخناتون جالساً على مقعد إلى اليمين، وفى مواجهته تجلس نفرتيتى جلسة مسترخية ونصف مضطجعة فوق مجموعة من المخدات الطرية [الصورة ١٥]. وربما كان توقيت هذا المنظر بعد ولادتها للأميرة السادسة بوقت قصير. ومن المحتمل أن هذه الأميرة الطفلة التى لا تظهر فى الصورة، كانت جالسة على ركبتى أمها خلف الأميرات الكبيرات. الثلاث اللاتى يتوسطن المنظر بين والديهن. ونرى ذراع ويد نفرتيتى وهى تحيط بحنان الأميرات الثلاث. وقد لجأ الفنان المصرى القديم إلى إطالة الذراع بقدر غير معقول كعادة الفنانين المصريين القدماء فى التغلب على مثل هذه المشاكل. ومن بين مقتنيات متحف «بترى» كسرة صغيرة ربما كانت جزءاً من هذا المنظر العام، ونرى فيها نقشاً يصور اليد الصغيرة الدقيقة للأميرة الطفلة الوليدة، الأمر الذى يؤكد معه أن هذه الطفلة كانت ضمن المرئيات فى هذا المنظر العام.



(١٥) نقش جدارى للأميرات الصغيرات فى منظر عائلى.
[من جمعية الاستكشافات الأثرية المصرية].

ونرى فى هذا المنظر أيضاً قماش الثوب الأحمر الواسع الذى كانت ترتديه نفرتيتى وقد انزلق من خصرها إلى الأرض وتهدل فوق المخدات، وبجواره نرى الأميرتين الصغيرتين الرابعة والخامسة جالستين فوق المخدات وتداعب كل منهما أختها الأخرى. وهذا المنظر محفوظ بمتحف أشمولين بأوكسفورد. وقد استخدمت فيه ألوان ناعمة صافية حمراء وزرقاء وصفراء، وهى نفس الألوان التى استخدمت فى تزجيج بعض الأجزاء التى يتكون منها هذا المنظر وبعض المناظر الأخرى. وهذا التزجيج يتشابه إلى حد كبير مع الصور والمناظر «الموزاييك» التى ظهرت فى العصور الوسطى فى أوربا.

وعلى يسار الجزء الأسفل من المنظر نرى الأميرتين الصغيرتين الرابعة والخامسة وهما «نِفِرْ نِفْرُو آتون الصغرى» وقد سميت على اسم أمها، و«نِفِرْ نِفْرُو رع» ونلاحظ أن اسم الإله آتون قد تحول فى اسمها إلى اسم الإله رع. وقد جلست الأميرتان بجوار بعضهما، وكل منهما تلبس حول رقبتها وأعلى صدرها ياقة عريضة من الخرز الملون، وسواراً حول المعصم، وحلقاً لتزيين الأذن، كما نلاحظ أن اصبعى الابهام فى قدمى كل منهما مطليين باللون الأبيض.

ومن الملاحظ أن رأس كل منها ــ مثل رؤوس أخواتها من الأميرات الأخريات ــ قد رسمت باستطالة من الخلف، حتى لقد شاع ظن خاطىء بأن الأسرة الملكية كلها كانت مصابة بمرض الاستسقاء فى الدماغ. وقد ثبت خطأ هذا الظن فيما بعد حين عثر على مناظر وصور بعض هؤلاء الأميرات بعد أن كبرن وكن يظهرهن فيها برؤوس ذات حجم طبيعى، ويبدو ذلك جلياً فى منظر «توت عنخ آمون» وزوجته الأميرة «عنخ إس إن آمون».

كذلك فقد كان من المألوف تصوير الأطفال حفاة الأقدام. وربما بسبب حرارة الجو فى أيام الصيف كان من اللازم تسريح الشعر وتجميعه خلف الرأس لتخفيف الحرارة عن الرقبة وأعلى الكتف، وكان الرأس يبدو فى مثل هذه التسريحة كما لو كان فى حالة بروز أو انتفاخ.

أما المخدات الناعمة المريحة التي تظهر فى هذا المنظر فقد كانت جميعها مزينة بقطع دائرية ملونة مثبتة فيها. وفى متحف «بترى» قطعة من بقايا منظر مزجج تبدو فيه مثل هذه المخدات بالقطع الدائرية المماثلة وذات الألوان المختلفة وقد ثبتت فوق لون المخدة الأصلى وهو لون أحمر براق.

وقد عثر العالم الأثرى «جون بندلبيرى» فيما بعد على بقايا أجزاء أخرى تكمل هذا المنظر، ونرى فى هذه الأجزاء بعض الأعمدة التى كانت تحمل سقف غرفة الجلوس التى صور فيها هذا المنظر، كما نرى الستائر التى كانت مسدلة فوق النوافذ لتخفيف حرارة الجو، ونرى أيضاً صفاً من الجرار والأوانى التى كانت مملوءة بالمشروبات، كالجعة والنبيذ للملك والملكة وعصير الفواكه بالنسبة للبنات الأميرات. ويقول «بندلبيرى» فى مذكراته الخاصة بدراسة الأجزاء التى عثر عليها من هذا المنظر «انه منظر ممتع حقاً تبدو الألوان فيه محتفظة بحيويتها ورونقها، كما لو كانت قد رسمت بالأمس»!.

● فى استديو الفنان «أوتا»:

وكان الفنانون فى العمارنة يتمتعون بمراكز رفيعة المستوى. وهناك العديد من الصور والمناظر التى تصور فنانى القصر الملكى أثناء قيامهم بالأعمال الفنية المختلفة.

وفى إحدى مقابر العمارنة وهى مقبرة الوزير «حويا» الذى كان يشغل وظيفة مدير أعمال الملكة «تى» والذى كان فى صحبتها حين قامت برحلتها الشهيرة إلى العاصمة الجديدة، نرى فى هذه المقبرة مجموعة فريدة من المناظر والنقوش التى تصور مواهب ومهارات الفنانين أثناء قيامهم بالعمل. وربما كان السبب فى اختيار «حويا» لمثل هذه المناظر لتزيين جدران مقبرته يرجع إلى شدة إعجابه وتقديره للفنانين من جهة، أو يرجع إلى شدة انبهاره بالاتجاهات الفنية الجديدة التى ابتدعها فنانو العمارنة.



(١٦) فى استديو الفنان «أوتا». [من جمعية الاستكشافات الأثرية المصرية].

وفى الصورة رقم ١٦ نرى أحد هذه المناظر التى تصور رئيس النحاتين الفنان «أوتا» وهو جالس يؤدى عمله، ويمسك بيده اليسرى «باليتة» الألوان، وفى يده اليمنى فرشاة يضع بها اللمسات الفنية النهائية لتمثال للأمير «باكت آتون» التى حضرت من طيبة إلى العمارنة فى صحبة الملكة «تى».

وقد وصفت هذه الأميرة بأنها «ابنة الملك». وأغلب الظن أنها كانت ابنة الملك «أمنحوتب الثالث» زوج الملكة «تى» من إحدى النساء الأخريات، وإذا صح هذا الاحتمال فسوف تعتبر هذه الأميرة أختاً غير شقيقة لأختاتون.

وتمثال الأميرة «باكت آتون» الذى يظهر فى هذا المنظر يمثلها واقفة ممشوقة القوام فوق قاعدة لترفع التمثال لدرجة كافية تجعل وجه التمثال بالقرب من وجه الفنان حتى يتمكن هذا الأخير من وضع اللمسات النهائية للتمثال. كما نلاحظ أن الأميرة كانت ترتدى ثوباً مفتوحاً من الأمام يبين معالم وتفاصيل جسمها، وتمسك فى يدها اليسرى بثمرة فاكهة تضمها إلى صدرها.

ومن الجدير بالملاحظة أن رأس الفنان «أوتا» فى هذا المنظر تعتبر كبيرة بالنسبة إلى جسمه.. فهل كانت رأس الفنان كبيرة على هذا النحو فى الحقيقة؟.. وهل هذه الصورة كانت من رسم وتصميم الفنان نفسه أم رسمها له أحد تلاميذه؟.. أن هذه التساؤلات تذكرنا ببعض الصور التى يرجع تاريخها إلى عصر النهضة فى أوربا والتى حرص الفنان فيها على تصوير نفسه ضمن الشخصيات المرسومة فى أعماله، وبما كان يحدث فى أسبانيا على وجه الخصوص حين قام الرسام الشهير «ڤيلاسكويز» Velasquez بتصوير نفسه وهو يرسم.. المهم فى النهاية أننا نرى أمامنا منظراً للفنان «أوتا» اثناء قيامه بالعمل الفنى فى الاستديو الخاص به، ومعه صبيانه وتلاميذه الذين يتمرنون على يديه أو يعملون تحت إشرافه.

ويذكرنا هؤلاء الصبيان والتلاميذ بما حدث بعد ذلك بنحو ٣٠٠٠ سنة، حين كان الفنانون الإيطاليون يحرصون على تدريب بعض الصبيان على العمل الفنى أو باتاحة الفرصة لهؤلاء الصبيان بمراقبة الفنان أثناء العمل لاكتساب الخبرة.

وفى هذا المنظر نرى أحد هؤلاء التلاميذ وقد وقف منحنيا فى اهتمام ظاهر

وقد يحملق مشدوهاً ويراقب الطريقة الفنية لأستاذه فى الإمساك بالفرشاة وتلوين وجه تمثال الأميرة ، وكان هذا التلميذ يصيح معجباً : «أنها تبدو كما لو كانت حية ! » وهى صيحة اعجاب وتقدير للاتجاهات الحديثة لفن العمارنة .

وفى الجزء العلوى من الجانب الأيسر لهذا المنظر نرى تلميذاً آخر هو يقوم بنحت رجل كرسى بقدوم خفيف ، ونرى تحته تلميذاً ثالثاً جالساً على مقعد منخفض ومنهمكاً فى نحت رأس تمثال خشبى باستعمال الأزميل . وتحت هذا الرأس نرى أزميلين أحدهما عريض والآخر دقيق موضوعين فوق الصندوق المستخدم لحفظ الأزاميل ، ويبدو الأزميلان كما لو كانا معلقين أفقياً فى الهواء ، وذلك طبقا لطريقة الفنان المصرى فى جعل الأشياء مرئية بوضوح فى المنظر بدلاً من إخفاء الأشياء بداخل الصناديق فلا ترى .

ولاشك فى أن هؤلاء الفنانين المهرة كانوا يهتمون إلى حد كبير بالأدوات التى يستخدمونها فى أعمالهم الفنية فمثل هذا الصندوق المستخدم لحفظ الأزاميل كان مقسماً بالداخل إلى خانات ذات مقاسات وأحجام مختلفة تتناسب مع مقاسات وأحجام الأزاميل التى تحفظ فيها وذلك لحماية سنون الأزاميل وأطرافها الدقيقة .

وبالنسبة للتلميذ أو الصبى الذى يقوم بنحت كتلة خشبية على شكل رجل الكرسى التقليدية التى تنتهى بنحت على شكل مخلب ثور أو أسد نلاحظ أن الطرف العلوى من رجل الكرسى ينتهى بلسان بارز لإدخاله فى الجانب السفلى لقاعدة الكرسى بطريقة «عاشق ومعشوق» .

وتحت منظر الفنان «أوتا» نرى تلميذاً أو صبياً آخر وهو يقوم بنحت عمود حجرى ينتهى بتاج على شكل سعف النخيل .

وفى بعض المناظر الأخرى المماثلة نرى تلاميذ أو صبيان آخرين وهم يقومون ببعض الأعمال الفنية المساعدة كتكسير الأحجار وتوضيبها ، أو صناعة الأوانى والڤازات ، أو بعض الصناعات المعدنية كصناعة الباقات الذهبية . أما الأوانى والأوعية التى تظهر فى هذا المنظر وفى المناظر الأخرى ، فهى شديدة الشبه بالأوانى والأوعية التى كانت تستخدم فى غرف النوم خلال العصر الڤيكتورى وفى بعض البيوت القديمة العريقة فى الريف الانجليزى .

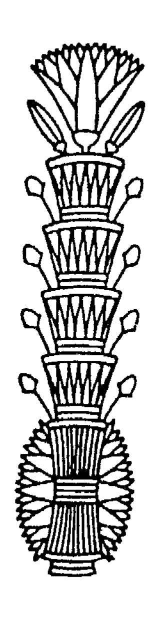
هذه المناظر العديدة التى نرى فيها عديداً من الفنانين أثنا[illegible] عمالهم الفنية سواء بالورش الملحقة بالقصر الملكى أو فى استديوهاتهم الخاصة، تختلف تماماً عن المناظر والنقوش التى يرجع تاريخها إلى عصر الدولة القديمة والتى صورت لنا مجموعات من الصناع والحرفيين وهم يقومون بأداء أعمالهم مثل الاسكافية والعمال غير المهرة وعمال المحاجر، وصناع المعادن، وصناع الحبال وعاصرى الكروم، وصناع البخور والمواد العطرية.

ويتمثل وجه الخلاف فى أن صور فنانى العمارنة تخبرنا باسم الفنان وتجعلنا قريبين من شخصيته، فنحن نرى الفنان «أوتا» وهو يقوم بعمل تمثال لواحدة من الأسرة الملكية. وبطبيعة الحال فإن الفضل فى ذلك يرجع أساساً إلى التغييرات الجذرية التى أحدثها أخناتون ونفرتيتى اللذين سمحا للفنانين أن يصوروا تفاصيل كثيرة من حياتها اليومية وأثناء قيامهما بالأعمال أو الأفعال الخاصة بمعيشتها العادية، وسمحا أيضاً بنفس الشىء للأفراد العاديين القريبين منهما. وبكل المعايير يعتبر هذا السماح ضربة من ضربات الحظ أتاحت لنا التعرف على الفنانين أنفسهم ورؤية صورهم أثناء أداء أعمالهم الفنية المختلفة والتمتع أيضاً بذكريات هذا الماضى الجميل.

ومن أبرز المعالم الفنية الخاصة بفن العمارنة، تلك المجموعة الكبيرة من تماثيل القرود المنحوتة من الحجر الجيرى وتمثل هذه القرود أثناء أداء بعض الأعمال المماثلة للأعمال الانسانية. وهى تماثيل صغيرة يمكن الامساك بالواحد منها فى راحة اليد، ونحتها غير جيد، إذ يبدو أن الفنان الذى صنعها قد نحتها فى ساعة فراغه ربما لمجرد التسلية، وربما لتكون دمى أو لعباً يلعب بها الأطفال. ولكن الشىء المهم هنا هو أن تماثيل القرود هذه ذات طابع ساخر يتمثل فى تقليد الأعمال الإنسانية بطريقة فكهة. ومن الغريب أن بعض هذه القرود قد نحتت لتصور بعض الأوضاع الملكية التى اشتهر بها أخناتون ونفرتيتى، فهناك تمثال لقرد يمتطى حصانا، وقرد آخر يقود مركبة أو عجلة، وقرد ثالث يقوم بتقبيل قردة صغيرة جالسة على ركبتيه، وهى مناظر معروفة للأعمال التى وردت فى بعض النقوش والتى تصور العائلة المالكة اثناء قيامها بنفس هذه الأعمال وبنفس الأوضاع.

وفى متحف «بترى» ٢٥ تمثالاً صغيراً من الحجر الجيرى الملون، تصور مثل هذه القرود، وبعضها يعزف على آلة الهارب، أو تمارس بعض الأعمال البهلوانية، أو وهى تأكل أو تشرب، أو وهى تدلل أبناءها من القرود الصغيرة، بل وهناك تماثيل لقرود تقوم بسرقة بعض الطعام من إحدى السلال.

ويؤكد «بندلبيرى» أن بعض الأوضاع التى تصورها تماثيل هذه القرود لا تخلو من طابع السخرية بالأعمال والأوضاع المماثلة التى يقوم بها الإنسان. ومن المؤكد أيضاً أن بعض تماثيل القرود التى تتضمنها مجموعة متحف «بترى» قد صنعت فى الأصل بقصد التسلية، وأن بعضها الآخر ربما صنع لتصوير عمل فنى يماثل أعمال الكاريكاتير التى تنشرها بعض الصحف الحديثة.





الفصل الخامس



وسط المدينة فى العمارنة



رأينا فيما سبق أن «المقر الملكى» كان منفصلاً عن «القصر الملكى» الرسمى المخصص للحكم والشئون الرسمية للدولة. كما ذكرنا أن هناك «طريقاً علوياً» كان يربط بين القصر والمقر.

وكانت المساحة التى تشغلها هذه المجموعة الملكية أكبر بكثير من المساحة التى تشغلها ڤرساى وفونتينبلو معاً.

● **القصر الرسمى:**

وكان الجزء الشمالى من القصر الرسمى مخصصاً «للحريم» وذلك لما كان يتميز به من انعزال نسبى. وحتى لا يساء فهم كلمة «حريم» التى تنصرف عادة إلى وصف المكان المخصص لحظيات وسرارى الملك، فإن المقصود بهذه الكلمة هنا هو الجناح الذى تم تخصيصه للملكة نفرتيتى وبناتها الأميرات ومن كن يحتاجنه من وصيفات وخادمات.

وقد أطلق «بترى» اسم «جناح نفرتيتى» على ذلك المكان المخصص لها بالقرب من مدخل الطريق العلوى. ووصفه بأنه من أكثر الأجنحة فى هذا القصر الكبير زخرفة وبهاءً وروعة، وذلك بالرغم من أنه يشغل مساحة أقل كثيراً من المساحات الأخرى التى تشغلها القاعات الفسيحة ذات الأعمدة وصالات الاستقبال الواسعة التى كانت تستخدم فى الاستقبالات والمناسبات الرسمية. وقد أفاض «بترى» كثيراً فى وصف فخامة هذا الجناح الذى سماه «جناح نفرتيتى».

كانت جدران هذا الجناح وحوائطه مزينة كلها برقائق وألواح القرميد المزجج. وقد تساقطت جميع هذه الأشياء الجميلة عند تدمير المدينة وتسوية مبانيها ومنشآتها بالأرض، ونقلت أحجارها لتستعمل فى أماكن ومنشآت أخرى. ومع ذلك فقد تم العثور على العديد من الكسرات والقطع والأجزاء المهشمة، وهى معروضة الآن فى كثيرمن المتاحف وأهمها «متحف بترى» الذى يحوى أكثرها.

ونرى على هذه الكسرات المزججة رسوماً ملونة لأزهار وأكاليل اللوتس، والنباتات المائية الملونة، وثمار الفاكهة، والسنابل، وأنواع عديدة من الزهور الأخرى. وتذكرنا هذه الرسوم برقة وجمال الرسوم «الموزاييك» المبكرة فى أوربا.

ولقد أحضر «بترى» معه آلافاً عديدة من هذه الكسرات المزججة أو المعدة للتزجيج، وبذل جهداً كبيراً فى محاولة تركيب منظر متكامل كان يزين إحدى أرضيات القصر. وكان المنظر الذى كونه يتألف من بركة من المياه الزرقاء الصافية، تسبح فيها أصناف من الأسماك، وتتناثر فيها زهور اللوتس، وتسبح أسراب من البط على سطحها، وتطير فوقها أسراب الطيور وأنواع الفراشات [الصورة ١٧].

وهذا النوع من الرسوم كان شديد الاختلاف عن الرسوم المصرية التقليدية فى العصور السابقة على عصر العمارنة، كما يختلف عن الرسوم والزخارف الجامدة ذات الحليات الدائرية التى تأخذ شكل الوردة والتى كانت سائدة فى بابل القديمة، أنه فن منفرد ذو طبيعة جديدة خاصة.

وإذا عدنا إلى وصف «جناح نفرتيتى» فى القصر الملكى، لدلتنا الشواهد الأثرية على وجود ساحة ذات أعمدة كانت تتوسط الفناء، وفى وسطها بركة



(١٧) كسرات أعيد تركيبها من أحد المناظر التى كانت تزين القصر الملكى. [متحف بترى].

صناعية ذات مياه حقيقية يبلغ عمقها نحو ١٥ قدماً. وكانت هذه البركة مسقوفة بسقف محمول على الأعمدة المنحوتة بعناية شديدة. ولا شك فى أن الغرض من إقامة السقف كان لتوفير الظل وللحيلولة دون العيون المتطفلة. وكان الاسم الكامل للملكة بكافة ألقابها المعروفة مكتوباً على الإفريز الذى كان يحيط بالبركة التى كانت تزود بالمياه من نهر النيل حين يرتفع أثناء موسم الفيضان.

ولكن «بترى» اكتشف بعض الشواهد الأثرية الملحقة بالفناء تدل على امكانية تزويد البركة بالمياه حتى فى أوقات التحاريق وانخفاض النيل، ويرى أن ذلك كان يتم عن طريق استخدام سلسلة من الدلاء أو القواديس تعمل بنظام شديد الشبه بنظام «السواقى» المستخدمة فى الريف المصرى، حيث ترفع المياه من النهر إلى مستوى المجارى التى تقوم بتوصيل هذه المياه إلى البركة.

ومن أكثر الأمور إثارة للدهشة القول بأن المصريين القدماء الذين حققوا معجزة بناء الهرم والذين ابتكروا «عجلة الفخرانى» التى أحدثت انقلاباً فى صناعة الأوانى الفخارية والخزفية وذلك منذ أزمان قديمة سابقة على عصر العمارنة، لم يبتكروا وسيلة لاستخدام العجلة فى رفع مياه النيل إلى مستوى أعلى.. لقد كانت العمارنة مدينة رائعة حفرت فيها بحيرات صناعية واسعة، إحداها فى وسط المدينة، وثانية فى القصر الشمالى، وثالثة فى القصر الجنوبى.. فكيف كانت تملأ هذه البحيرات بالماء؟.. ترى هل كان على قدماء المصريين أن ينتظروا مرور قرون طويلة حتى يستخدموا «الطمبور» الذى ابتكره الاغريق ليستخدموه فى رفع مياه النيل لملء كل هذه البحيرات العميقة الواسعة؟!

• المنتجعات الصغيرة:

خلف صف الأعمدة التى تحمل السقيفة كانت هناك مجموعة من الحجرات الصغيرة ذات مداخل محجوبة بالستائر العادية والستائر المصنوعة من حبات الخرز لتوفير قدر كامل من الخصوصية. وفى آخر هذه الحجرات أو المنتجعات الصغيرة، كان هناك سرير مبنى بقوالب الطوب، يبلغ طوله ستة أقدام [حوالى مترين] ويبلغ عرضه نحو قدمين، كما توجد أيضاً بجوار السرير بعض أرائك أو مقاعد

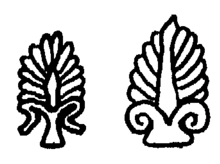
الاسترخاء الأمر الذى يجعلنا نتصور أن هذا الجانب من المنتجعات كان أصلح مكان للاستراحة أو النوم ساعة القيلولة وسط النهار.

ويبدو أن تلك الراحة والاسترخاء. لم تكن تتم فى صمت وسكون، فهناك منظر جميل يصور الرباعى النسائى المصرى الشهير الذى يتكون من عازفات للآلات الوترية تصاحبهن خامسة تحفظ لهن وحدة الإيقاع وتقوم فى الوقت نفسه بالرقص الرشيق.

● **رؤية فنية جديدة:**

ومن بين آلاف القوالب الصلصالية التى كانت تصب فيها النماذج الفنية أو الوحدات الزخرفية التى عثر عليها فى العمارنة، لوحظ وجود العديد من القوالب الخاصة بصب نماذج الزخرفة التى تتخذ شكل النخيل أو شكل جريدة النخيل التى تتفرع منها أوراق السعف أو شكل الأشجار ذات القمم المدببة. ولوحظ وجود تشابه إلى حد ما بين أحد هذه القوالب النخيلية وبين مقبضى وعاء عثر عليه ضمن الكنز الأثرى الذى اكتشف عام ١٩٥٠ بالقرب من منابع نهر السين بفرنسا، ويرجع تاريخ هذا الكنز الأثرى إلى زمن يقدر بنحو ألف عام بعد عصر العمارنة، وهو محفوظ الآن بمتحف «شاتيلو سور سين» Chatillon—Sur—Seine بفرنسا. فقد كان مقبضا هذا الوعاء يأخذان شكل الوحدة الزخرفية النخيلية التى عثر عليها فى العمارنة [الصور رقم ١٨]، الأمر الذى يجعلنا نتساءل: هل انتقلت فكرة هذه الوحدة الزخرفية من مصر إلى اليونان ثم إلى إيطاليا حتى عبرت جبال الألب إلى شمال فرنسا؟

ومن ضمن الكنز الأثرى الذى عثر عليه فى فرنسا قازة مصنوعة من البرونز يبلغ ارتفاعها نحو خمسة أقدام [١٥٢ سم] وعليها وحدات زخرفية مصنوعة أيضاً من



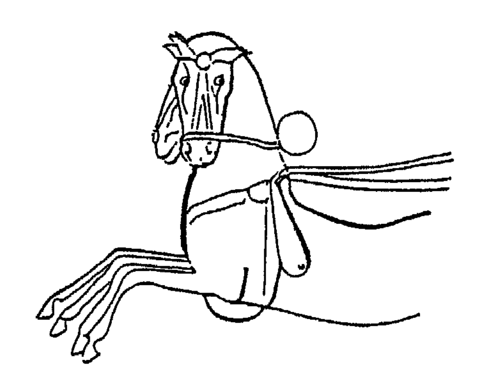
(١٨) وحدات زخرفية على شكل نخيل.

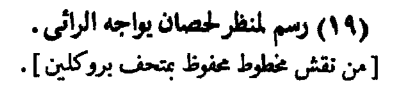
البرونز تمثل خيولاً وأسوداً وثعابين ووحدات زخرفية أخرى يظهر فيها أثر الفن الاغريقى والاتروسكى والكريتى والفن الشرقى.

ومن هذه الوحدات الزخرفية البرونزية وحدة على شكل حصانين متجاورين يظهر فيها شكل رأس الحصان الداخلى بزاوية جانبية «بروفيل» بينما يظهر رأس الحصان الخارجى مواجهاً للرائى. والغريب فى الأمر أن تصميم رأسى الحصانين بهذين الشكلين كان منتشراً فى رسوم ونقوش العمارنة، وفى نقوش المقبرة الملكية على وجه الخصوص حيث نرى بروفيل رأس الحصان الداخلى ورأس الحصان الخارجى ملتفتة لمواجهة الرائى [الصورة ١٩]. وتتميز نقوش العمارنة فى هذا الشأن بفطريتها وحيويتها بصرف النظر عن تعقيدات صناعة مثيلتها الفرنسية من معدن البرونز. ولا جدال فى أن فكرة البروفيل والمواجهة فى تصوير رأسى حصانين متجاورين هى فكرة مصرية صميمة ظهرت قبل تطبيقها فى الكنز الأثرى الفرنسى بقرون عديدة.

● **معابد آتون :**

وفى الجهة الشمالية خارج «القصر الملكى» كان هناك أكبر معابد آتون ببواباته ذات الأبراج العالية التى تواجه نهر النيل. وكان هناك معبد آتونى آخر أقل ضخامة بالقرب من «المقر الملكى» ويطل على الطريق الملكى بجوار الكوبرى العلوى. وكانت البوابات الرئيسية لمعابد آتون بصفة عامة مزودة بالصوارى العالية





(١٩) رسم لمنظر لحصان يواجه الرائى.
[من نقش مخطوط محفوظ بمتحف بروكلين].

التى ترفرف عليها الأعلام وتتلوها بوابات أخرى أقل حجماً تؤدى إلى داخل المعبد وساحاته الداخلية .

وكانت جميع هذه الساحات الداخلية فى معابد آتون غير مسقوفة ويتخللها نور الشمس من كل زاوية . ولذلك فقد استغل الفنانون هذه الخاصية الضوئية عندما قاموا بحفر ونحت ونقش جميع الصور والمناظر التى تصور الملك والملكة اثناء قيامهما



(٢٠) نقش لنفرتيتى تتعبد . بالنحت الغائر والنحت البارز. [من متحف بترى للآثار المصرية . يونيفرستى كوليدج بلندن] .

بطقوس العبادة الخاصة بالإله آتون. واستخدموا طريقتى النحت الغائر والنحت البارز فى نفس المنظر الواحد وذلك لزيادة التأثير الفنى عندما ينعكس ضوء الشمس من أية زاوية فيتوزع الظل والنور ليزداد بذلك بهاء المنظر وتزداد قوة تأثيره [الصورة ٢٠]. وكانت هذه النتيجة تتحقق أيضاً عندما يسقط على المنظر ضوء القمر الفضى فى الليالى المقمرة.

وهذه الطريقة الفنية فى استخدام النحت البارز والنحت الغائر فى المنظر الواحد تختلف تماماً عن طريقة النحت التقليدية التى كانت تستخدم فى نقش جدران المعابد المسقوفة التى لا تتعرض لنور الشمس المباشر. ولذلك تعتبر الطريقة التى ابتكرها فنانو العمارنة من الطرق الفنية المستحدثة فى الفن القديم.

وبالإضافة إلى حرص فنانى العمارنة على زيادة تأثير العمل الفنى بطريقة توزيع الظل والنور على نفس المنظر، فإنهم استحدثوا أيضاً تجديدات أخرى لعل أهمها تصوير الملك والملكة فى أوضاع تمثلهما وهما يقومان بأعمال الحياة اليومية العادية كما كان يراها هؤلاء الفنانين، وكذا قيامهم بتصوير الملك والملكة فى مختلف مراحل العمر، كما عبروا أيضاً عن العواطف الحارة والروابط الأسرية الحميمة التى كانت طابعا مميزاً للعلاقة بين اخناتون ونفرتيتى والأسرة الملكية بأسرها. وبالرغم من تصوير الملك والملكة فى أوضاع الحياة اليومية العادية فإن جميع صورهما لا تخلو من ابراز عظمة وجلال الهيبة الملكية.

● ادارة حفظ المراسلات الأجنبية :

وبالرغم من التدمير المتعمد الذى تعرضت له العمارنة فى عصر تال، فما زالت تظهر على الرمال بقايا الآثار التى تساعدنا على تصور خطوط المبانى والمنشآت التى كانت مقامة بوسط المدينة ونواحيها الأخرى، بما فى ذلك المبانى التى كانت تستخدم كمقار لكهنة المعابد، ومبانى المخازن، ومكان البحيرة المقدسة.

وهناك أيضاً تعرفنا على مكان المبنى الذى كان مخصصاً «لحفظ مراسلات الفرعون» وهو إدارة رسمية تشبه «ادارة حفظ المراسلات الأجنبية الرسمية» فى العصر الحديث.. ومن المعروف تاريخياً أن مصر فى تلك الفترة كانت لها مراسلات عديدة وكثيرة جداً متبادلة بينها وبين الدول والدويلات الشرقية.

وكانت هذه الرسائل الرسمية الوافدة من الخارج تحفظ مرصوصة على أرفف، وكانت عبارة عن قوالب من الطين الجاف وعليها كتابات «مسمارية» أو «قُمعية» كانت تنقش على أوجه تلك القوالب الطينية حين يكون الطين طرياً ثم تترك القوالب بعد ذلك لتجف فى حرارة الشمس. وتبدو هذه الكتابات المسمارية لمن لا يستطيع قراءتها كما لو كانت نبشا غير منتظم يختلط فيه الحابل بالنابل، أو كما يقول أحد الكتاب فى وصفها أنها تبدو كما لو كانت خربشات ونقرات أحدثها طائر صغير بمخالبه ومنقاره حين وقف فوق قالب الطين قبل أن يجف.

وكان هناك الآلاف من تلك الرسائل، ولكن الفلاحين من منطقة العمارنة والمناطق المجاورة كانوا يستخدمون قوالب الطين التى كتبت عليها تلك الرسائل كنوع من السماد لتخصيب الأرض. وبالرغم من أن بعضا من هؤلاء الفلاحين قد حاول انقاذ بعض هذه القوالب، إلا أنهم حفظوها متراكمة فى أجولة فتعرض الكثير منها إلى التفتت وتحولت إلى تراب ناعم. وبذلك فقدنا الكثير من المعلومات التى تعطينا فكرة وثائقية هامة عن تاريخ العلاقات بين مصر ومناطق النفوذ الخاضعة لها فى الشرق وبين الدول والدويلات والإمارات الصغيرة التى كانت فى مرحلة النشوء فى الشرق والشمال مثل الدولة التوسعية التى بدأ الحيثيون فى إقامتها.. فيالها من خسارة جسيمة لعلم التاريخ والحضارات الإنسانية.

● المعسكرات والاهتمامات العسكرية:

كانت هناك فكرة خاطئة قال بها الكثير من المؤرخين وعلماء المصريات مؤداها أن شدة اهتمام اخناتون بالدين الجديد الذى دعا إليه وشخصيته كشاعر حالم، قد جعلته ينصرف تماماً عن التفكير فى شئون الدولة وشئون الحكم وخصوصاً بالنسبة للشئون العسكرية والحربية وشئون الأمن المحلى والقومى، ولكن عرف الآن أن أخناتون قد واصل سياسة حفظ توازن القوى بين مصر ومستعمراتها فى افريقيا وآسيا وبين دول الشرق الأدنى التى بدأت فى الظهور والنمو. وعرفنا أيضاً أنه اتخذ إجراءً عسكرياً بارسال حملة حربية لاخماد القلاقل التى أثارها البدو فى بلاد

النوبة. وواصل سياسة والده أمنحوتب الثالث فى انشاء المعابد والمدن الصغيرة فى أعالى النيل بمناطق الجندلين الثالث والرابع.

وعرفنا كذلك أن العمارنة كانت تتضمن المبانى الخاصة بالجامعة أو المدرسة العليا التى كانت تسمى «بيت الحياة» والتى كان يتعلم فيها الكتاب الصغار فنون الكتابة والعلوم والمعارف الأخرى.

وعرفنا أيضاً أن على الحدود الشرقية للعمارنة المتاخمة للصحراء، كانت هناك معسكرات للجنود الذين كانوا يتولون حراسة المدينة من لصوص البدو أو قطاع الطرق، بل ومازالت آثار تلك المعسكرات والعلامات التى تركتها تحركات الجنود فى تلك المنطقة باقية إلى اليوم ويمكن التعرف عليها بسهولة، فلا جديد تحت الشمس.

● **البيوت:**

أما البيوت المبنية بقوالب الطوب اللبن، والتى كان يسكنها رجال البلاط وموظفو الدولة والكتبة والعمال فقد كانت تتداخل مع بعضها فى الشوارع المختلفة المتفرعة عن «الشارع الملكى» الذى كان يعتبر الشارع الرئيسى بالمدينة.

وكانت جدران حجرات هذه البيوت مطلية باللون الأبيض ومزخرفة بالنقوش والرسوم التى تمثل مختلف أنواع الزهور وثمار الفواكه إلى جانب الوحدات الزخرفية التقليدية المعروفة فى الفن المصرى. وفى أحيان كثيرة كانت أرضيات هذه الحجرات تفرش بالسجاجيد أو الأكلمة أو الحصر. وتدل النقوش أيضاً على أن الأرائك والمقاعد كانت تغطى فى بعض الأحيان بأغطية ملونة ومزخرفة. وكانت أسرة النوم بداخل هذه البيوت ذات أرجل خشبية منحوتة على شكل أرجل ومخالب الأسود [مثل أرجل كرسى العرش الخاص بالملك توت عنخ آمون]. وفى أحد النقوش نرى سريراً فرشت عليه مرتبة محشوة [رسمت قائمة بواجهتها حتى نراها كاملة!]. كما كانت تستخدم مساند الرأس التقليدية المعروفة فى الأثاث المصرى. كما كانت تستخدم مخدات محشوة فى الغالب بالريش الناعم لتكفل أكبر قدر من النعومة والراحة. وكانت هذه المخدات توضع فى أكياس مصنوعة من قماش الكتان.

وكانت هذه الرسائل الرسمية الوافدة من الخارج تحفظ مرصوصة على أرفف، وكانت عبارة عن قوالب من الطين الجاف وعليها كتابات «مسمارية» أو «قُمعية» كانت تنقش على أوجه تلك القوالب الطينية حين يكون الطين طرياً ثم تترك القوالب بعد ذلك لتجف فى حرارة الشمس. وتبدو هذه الكتابات المسمارية لمن لا يستطيع قراءتها كما لو كانت نبشا غير منتظم يختلط فيه الحابل بالنابل، أو كما يقول أحد الكتاب فى وصفها أنها تبدو كما لو كانت خربشات ونقرات أحدثها طائر صغير بمخالبه ومنقاره حين وقف فوق قالب الطين قبل أن يجف.

وكان هناك الآلاف من تلك الرسائل، ولكن الفلاحين من منطقة العمارنة والمناطق المجاورة كانوا يستخدمون قوالب الطين التى كتبت عليها تلك الرسائل كنوع من السماد لتخصيب الأرض. وبالرغم من أن بعضا من هؤلاء الفلاحين قد حاول انقاذ بعض هذه القوالب، إلا أنهم حفظوها متراكمة فى أجولة فتعرض الكثير منها إلى التفتت وتحولت إلى تراب ناعم. وبذلك فقدنا الكثير من المعلومات التى تعطينا فكرة وثائقية هامة عن تاريخ العلاقات بين مصر ومناطق النفوذ الخاضعة لها فى الشرق وبين الدول والدويلات والإمارات الصغيرة التى كانت فى مرحلة النشوء فى الشرق والشمال مثل الدولة التوسعية التى بدأ الحيثيون فى إقامتها.. فيالها من خسارة جسيمة لعلم التاريخ والحضارات الإنسانية.

• المعسكرات والاهتمامات العسكرية:

كانت هناك فكرة خاطئة قال بها الكثير من المؤرخين وعلماء المصريات مؤداها أن شدة اهتمام اخناتون بالدين الجديد الذى دعا إليه وشخصيته كشاعر حالم، قد جعلته ينصرف تماماً عن التفكير فى شئون الدولة وشئون الحكم وخصوصاً بالنسبة للشئون العسكرية والحربية وشئون الأمن المحلى والقومى، ولكن عرف الآن أن أخناتون قد واصل سياسة حفظ توازن القوى بين مصر ومستعمراتها فى افريقيا وآسيا وبين دول الشرق الأدنى التى بدأت فى الظهور والنمو. وعرفنا أيضاً أنه اتخذ إجراء عسكرياً بارسال حملة حربية لاخماد القلاقل التى أثارها البدو فى بلاد

النوبة . وواصل سياسة والده أمنحوتب الثالث فى انشاء المعابد والمدن الصغيرة فى أعالى النيل بمناطق الجندلين الثالث والرابع .

وعرفنا كذلك أن العمارنة كانت تتضمن المبانى الخاصة بالجامعة أو المدرسة العليا التى كانت تسمى «بيت الحياة» والتى كان يتعلم فيها الكتاب الصغار فنون الكتابة والعلوم والمعارف الأخرى .

وعرفنا أيضاً أن على الحدود الشرقية للعمارنة المتاخمة للصحراء ، كانت هناك معسكرات للجنود الذين كانوا يتولون حراسة المدينة من لصوص البدو أو قطاع الطرق ، بل ومازالت آثار تلك المعسكرات والعلامات التى تركتها تحركات الجنود فى تلك المنطقة باقية إلى اليوم ويمكن التعرف عليها بسهولة ، فلا جديد تحت الشمس .

● **البيوت :**

أما البيوت المبنية بقوالب الطوب اللبن ، والتى كان يسكنها رجال البلاط وموظفو الدولة والكتبة والعمال فقد كانت تتداخل مع بعضها فى الشوارع المختلفة المتفرعة عن «الشارع الملكى» الذى كان يعتبر الشارع الرئيسى بالمدينة .

وكانت جدران حجرات هذه البيوت مطلية باللون الأبيض ومزخرفة بالنقوش والرسوم التى تمثل مختلف أنواع الزهور وثمار الفواكه إلى جانب الوحدات الزخرفية التقليدية المعروفة فى الفن المصرى . وفى أحيان كثيرة كانت أرضيات هذه الحجرات تفرش بالسجاجيد أو الأكلمة أو الحصر . وتدل النقوش أيضاً على أن الأرائك والمقاعد كانت تغطى فى بعض الأحيان بأغطية ملونة ومزخرفة . وكانت أسرة النوم بداخل هذه البيوت ذات أرجل خشبية منحوتة على شكل أرجل ومخالب الأسود [مثل أرجل كرسى العرش الخاص بالملك توت عنخ آمون] . وفى أحد النقوش نرى سريراً فرشت عليه مرتبة محشوة [رسمت قائمة بواجهتها حتى نراها كاملة !] . كما كانت تستخدم مساند الرأس التقليدية المعروفة فى الأثاث المصرى . كما كانت تستخدم مخدات محشوة فى الغالب بالريش الناعم لتكفل أكبر قدر من النعومة والراحة . وكانت هذه المخدات توضع فى أكياس مصنوعة من قماش الكتان .

وبالنظر إلى أن مثل هذه الأسِرّة كانت عالية، فقد كانت تستخدم فى الصعود إليها قواعد خشبية ذات ثلاث درجات. [وربما كان ارتفاع الأسرة على هذا النحو بسبب الخوف من صعود الثعابين أو العقارب]. وبجوار السرير كانت توضع مائدة أو أكثر عليها بعض المأكولات أو المشروبات الخفيفة أو توضع عليها الحلى والعطور وأدوات الزينة لتكون جاهزة للاستعمال عند الاستيقاظ فى اليوم التالى.

● **فى أقدم بيت فى العالم:**

عندما كان «جون بندلبيرى» يواصل حفائره واكتشافاته فى العمارنة سنة ١٩٣٦ كان يعيش هو وأفراد بعثة الأثريين الذين يعملون معه فى بيت يقع فى الجانب الشمالى من العمارنة. وقد أطلقت الصحافة آنذاك على هذا البيت اسم «أقدم بيت فى العالم» وذلك لأن حوائطه قد أقيمت فوق نفس أساسات حوائط أحد بيوت العمارنة الذى كان يشغل نفس المكان فى القرن الرابع عشر قبل الميلاد.

وفى هذا البيت كانت القواعد الحجرية التى كانت مقامة عليها الأعمدة الخشبية مازالت موجودة فى أماكنها القديمة حين انشئت عند بناء البيت فى الماضى، ولكن الأعمدة الخشبية ـ وكانت ملونة ومنقوشة ـ قد اختفت تماماً بعد أن أكلها النمل الأبيض.

وكان هذا البيت المخصص لإقامة البعثة يبعد بضعة أميال عن مكان العمل الذى تجرى فيه الحفائر الأثرية. ولذلك فقد كان علينا أن نبدأ رحلة العمل اليومية بمغادرة البيت حوالى الساعة الثالثة بعد منتصف الليل، ونشق طريقنا تحت برد الصحراء القارس الذى لا يصدق قسوته إلا من عاناه وعايشه.

كنا نتلحف ونتدثر بالأغطية الصوفية فوق ملابسنا الصيفية التى كنا نرتديها لتحمل العمل فى حرارة الجو أثناء النهار «بعد أن يصعد آتون فوق أفق الشرق ويسطع بنوره وجماله على كل الأراضى..». وكان أقصى أملنا خلال تلك الرحلة الليلية وسط ظلام لا يضيئوه سوى أنوار النجوم التى تتلألأ فى السماء العالية، ألا تدوس أقدام الحمير التى نركبها على العقارب النائمة تحت سطح الرمال الناعمة.

وحين كانت الرحلة تقترب من نهايتها كانت اضواء فجر اليوم الجديد تبزغ من جهة الشرق، وتسقط فوق قمم المرتفعات الصخرية التى تحيط بالعمارنة فى تلك الجهة. ثم تتخطى المرتفعات وتزحف إلى الوادى الرحب وهى تزداد بهاء وجمالاً وروعة، إلى أن يصعد آتون فى النهاية فوق خط الأفق بأشعته الجليلة التى توفر الحياة لكل الكائنات [كما فى الأشعار والأناشيد التى كتبها أخناتون فى عبادة وتمجيد الإله الخالق].

وعندما كنا نصل إلى مكان الحفائر يكون النهار قد بدأ ونضطر عندئذ إلى لبس النظارات الشمسية لنخفف عن أعيننا ضوء الشمس المبهر، كما نتخلص من الأغطية الصوفية التى كنا نتلحف بها إتقاء لبرد الليل، ونظل طوال فترة العمل مرتدين ملابسنا الصيفية الخفيفة نتقى بها شدة حرارة الشمس.

وفى ضحى أحد الأيام استدعانا «جون بندلبيرى» لنشاهد اكتشافاً جديداً أسفرت عنه إحدى الحفائر.. كان هناك شيء يبرق بألوان تختلف تماماً عن لون الرمال ولون طبقات الأرض التى أزيلت طبقة بعد أخرى.. كان هذا الشيء عبارة عن بقايا ضلفة باب لأحد بيوت العمارنة.. لقد تآكل الخشب وانتهى منذ زمن طويل ولم يبقى إلا طبقة الطلاء الملونة التى كان الباب مطلياً بها، وهى طبقة رقيقة جداً وكان من الممكن أن تتطاير إذا هبت عليها نسائم الصحراء.. ولحسن الحظ كان الهواء ساكناً إلى أن تمكنت الكاميرا الفوتوجرافية من تسجيل هذه التحفة النادرة.

كانت هذه الضلفة مطلية باللون الأصفر الفاتح وعليها رسم لاشعة آتون ذات الخطوط التى تنتهى بالأيادى وهى تسطع فوق أخناتون ونفرتيتى وهما يتعبدان فى خشوع وجلال. وهكذا تم تسجيل هذا الأثر النادر لبقايا باب كان مستعملاً فى أحد بيوت العمارنة القديمة، وترى كم استعملته الأسرة التى كانت تعيش فى ذلك البيت.. وكم خرجت منه ودخلت.. وكم فتحته أو أغلقته أو قرعته بشدة فى بعض الأحيان.. ؟!

● بيوت الطبقة الوسطى:

وإذا تفحصنا بقايا أساسات أو خطوط أحد بيوت الطبقة المتوسطة فى العمارنة

للاحظنا أن البيت كان يتكون فى العادة من غرفة كبيرة للمعيشة تتوسطه ، وحولها غرف أخرى للأغراض المختلفة . وكانت هذه الحجرات التى تحيط بغرفة المعيشة الرئيسية تعتبر بمثابة حاجز حرارى يلطف جو غرفة المعيشة . وكان من المتوقع أن الحجرات المحيطة ستحجب أيضاً ضوء الشمس عن غرفة المعيشة التى تصبح مظلمة إلى حد كبير، لذلك ـــ ومن أجل التغلب معماريا على تلك المشكلة ـــ كانت غرفة المعيشة تصمم بسقف أكثر ارتفاعاً من سقوف الحجرات المحيطة بها . وكانت جوانب الجزء المرتفع من سقف غرفة المعيشة مزودة بنوافذ علوية تساعد تماماً على تجديد الهواء وإدخال نور الشمس لتوفير الاضاءة الكافية .

وكانت بعض المنازل مزودة بسلم داخلى يؤدى إلى الأسطح الواطئة لأسقف الحجرات المحيطة التى كانت تستعمل كشرفات للجلوس والتمتع بسحر الجو ونسائم العصارى والأمسيات الجميلة .

وبالرغم من أن الأغلبية العظمى من بيوت المدينة كانت مبنية بقوالب الطين المجففة ، إلا أن جدران بعض البيوت كانت مبطنة بقوالب من الصلصال أو الفخار، وبقدر مدى أهمية مالك البيت يزداد عدد هذه القوالب أو يقل .

ومن السمات المعمارية الأخرى التى كانت تتميز بها بيوت العمارنة أن عضادات النوافذ والأبواب كانت تبنى بالأحجار ولا تبنى بقوالب الطين مثل بقية جدران البيت . وكانت الأبواب الخارجية مزودة فى أعلاها بعتبة حجرية بارزة تسمى فى لغة المعمار « الأُسْكُفَّة » . وعلى هذه « الأسكفة » كانت تحفر بوضوح أسماء وألقاب أصحاب البيوت وملاكها . وهى طريقة قد تبدو أسهل كثيراً فى التعرف على البيوت من طريقة تسمية الشوارع وترقيم البيوت المستعملة فى المدن الحديثة .

كذلك فقد كانت الجدران الخارجية للبيوت تبنى سميكة بقدر كاف لامتصاص الحرارة وتلطيف الجو بالداخل . كما أن معظم هذه الجدران الخارجية للبيوت كانت تطلى باللون الأبيض .

وكما ذكرنا من قبل عند الحديث عن دورات المياه والحمامات ، فإن الحمامات فى البيوت الكبيرة كانت مزودة بحجر للجلوس وبجدران حجرية

لا تمتص الماء. وقد تم العثور على أحد هذه المقاعد الحجرية فى مكانه الأصلى بأحد بيوت العمارنة وعثر بجواره على وعائين من أوعية المواد العطرية، أحدهما كان عليه أثر من مادة دهنية، والآخر قد علقت به بعض البللورات والحبيبات. أما المقعد الحجرى فقد كان مصمما بطريقة تجعل الجلوس عليه مريحاً إلى حد كبير. إلا أن الشيء الملاحظ بصفة عامة هو أن أعمال وتجهيزات الصرف الصحى كانت بدائية.

وكانت المطابخ والأماكن التى يقيم فيها الخدم تبنى منفصلة عن البيوت فى أغلب الأحيان، وتحتل الجانب الشرقى دائماً بعيداً عن مسار الريح والهواء وذلك حين لا تتسرب إلى داخل البيوت رائحة الطبيخ أو رائحة البصل.

أما الخبز فقد كان يخبز فى قوالب مصنوعة من الفخار أو الخزف توضع بداخل الأفران التى تشيد عادة من قوالب الطين أو الصلصال. وكانت أوعية العجين توضع فوق مناضد على ارتفاع مناسب يسمح باستعمال اليدين والذراعين فى العجن. كما يُخصص مكان فى الأرضية يصلح لطحن الحبوب باستخدام سحاقات من الحجر.

وخارج البيت أيضاً كانت تبنى المخازن لتخزين كميات كبيرة من الحبوب تكفى للوفاء بحاجيات أهل البيت. وكانت هذه المخازن مقسمة إلى أقسام تشبه خلايا النحل. كما كانت تبنى بداخل البيت المخازن الصغيرة وأماكن حفظ الأوعية والأوانى والملابس وغير ذلك من الاحتياجات الأخرى. كما كانت توجد بداخل البيت أيضاً مخازن من نوع خاص، عبارة عن حفرات غير عميقة فى الأرض مبطنة بألواح من الفخار أو القرميد وكانت تستخدم فى حفظ الأشياء التى تصلح للتخزين بتلك الطريقة.

وعثر فى بعض بيوت العمارنة على أماكن كانت مخصصة لمعيشة الكلاب. ومن المؤكد أن عائلات كثيرة كانت تحتفظ داخل البيوت بقطط أليفة مدللة لما كان لهذه القطط من فوائد عملية، فهى تأكل الفئران التى تعتدى على مخازن الحبوب وتأكل ما فيها، بالإضافة إلى مالها من اعتبارات دينية تتمثل فى علاقتها بالإلهة «باست».

وقد عثر على عدد كبير من التماثيل الصغيرة المصنوعة من الخزف الشعبى المزجج على شكل قطط من مختلف الأحجام والأشكال والأنواع، أو على شكل قطة تحتضن قطيطاتها الصغار، الأمر الذى يدل على أن الكثيرين من سكان العمارنة كانوا يحتفظون بالقطط داخل بيوتهم كحيوانات مدللة سواء لفوائدها العملية أو بسبب بعض الأغراض والمعتقدات الدينية.

أما الخيول المخصصة للركوب أو لجر العربات فقد كانت لها أماكنها الخاصة الملحقة بمبانى البيوت أو القصور. وكانت أرضية هذه الأماكن مفروشة بالحصى ومزودة بأحواض لمياه الشرب مصنوعة من الرخام أو الألبستر. وقد عثر على أحد هذه الأحواض بين بقايا آثار القصر الملكى الشمالى، وهو معروض الآن بالمتحف البريطانى بلندن، وهو مصنوع من الألبستر ونحت على جوانبه شكل يمثل غزالة رشيقة تنظر فى رقة وسلام إلى من يراها..

● الأزياء والحلى والحفلات:

وكانت الأردية القصيرة الخاصة بالرجال والأردية الطويلة الخاصة بالنساء تصنع من قماش كتانى ذى ثنيات [بليسيهات]. وبالنسبة للأردية العادية اليومية للرجال والنساء فقد كانت تصنع من قماش الكتان العادى البسيط.

ولم يكن الكهنة وحدهم هم الذين يحرصون على حلاقة شعر رؤوسهم، فقد كان الكثير من الرجال والنساء يحلقون أيضاً شعر الرأس سواء لتخفيف الحرارة أو للمحافظة على النظافة. كما أن الكثيرات من النساء كن يستخدمن «باروكات» من الشعر المستعار.

وتدل النقوش أيضاً على حرص كل من الرجال والنساء على التزين بالياقات العريضة المصنوعة من حبات الخرز الملون، خصوصاً عند احتفالهم بالمناسبات السعيدة أو عند الاشتراك فى الحفلات الباذخة. وهناك عشرات من المناظر المنقوشة التى يرجع تاريخها إلى عصر الأسرة الثامنة عشرة رسمت بالألوان على جدران المقابر، يظهر فيها الرجال والنساء مجتمعين مع بعضهم وهم يلبسون أجمل الأردية والأثواب والحلى ووسائل الزينة الأخرى، ويتمتعون بمباهج الطعام والشراب والموسيقى والرقص والغناء فى حفلات تتسم كلها بالبذخ الشديد، حيث

تقوم بالخدمة مجموعة من الفتيات الجميلات شبه العاريات، بعضهن يشتركن في الرقص، وبعضهن يقمن بتقديم الزهور والعطور والأوانى للضيوف. وهناك منظر مشهور يصور حفلاً عائليا وقوراً للعائلة المالكة وهى تتناول أطايب الطعام والشراب فى إحدى قاعات القصر الملكى بالعمارنة [الصورة ٣٢].

وعلى جدران مقبرة «رعموزا» فى طيبة، رسمت مناظر لوليمة فخمة، نرى فيها «رعموزا» واقفا وبجواره زوجته الجميلة وهما يستقبلان ضيوفهما من الأصدقاء وأفراد العائلة. ونرى زوجات الضيوف وهن يجلسن مع أزواجهن ويشاركن فى الطعام والشراب والتمتع بمباهج الحفل على قدم المساواة مع أزواجهن، ويمكن مقارنة وضع المرأة المصرية القديمة فى هذا الخصوص مع وضع المرأة الإغريقية فى الحضارة التى ظهرت فى اليونان بعد عصر العمارنة بعدة قرون، حين كانت مثل هذه الحفلات والولائم قاصرة على الرجال فى حين تبقى زوجاتهم فى البيوت ليمارسن الأعمال المنزلية ويغزلن خيوط الصوف.

وفى مناظر الحفل البهيج الذى أقامه «رعموزا» نرى أباه وقد اصطحب معه زوجته —أم رعموزا— وهى سيدة تتمتع بقدر كبير من الجمال. كما نرى أخاه وقد اصطحب معه زوجته الجميلة «ماى» التى مدت ذراعيها لتحيط بحنان بالغ كتفى ابنتها الصغيرة. ومن أطرف مناظر هذا الحفل منظر عفوى التقطته عين الفنان فحرص على تسجيله، فتحت المقعد الذى تجلس عليه السيدة «ماى» نرى قطة وقد رفعت يدها الأمامية ومصوبة مخالبها فى وجه طائر صغير فتح منقاره للتعبير عن شدة خوفه ورعبه المفاجىء. ولم يفت الفنان أن يصور انعكاس هذا الرعب الفجائى على الطائر، وشروعه فى فرد جناحيه ليطير هارباً من هذه المخالب القوية المشرعة فى وجهه، ويبدو أن المعركة قد قامت بين القطة والطائر بسبب التنافس على بعض فتات المائدة.

وفى بقية المناظر الأخرى لهذا الحفل نرى أكداساً من الطعام والشراب والهدايا التى ستقدم للضيوف ومجموعات من الخدم يؤدون مختلف الأعمال والواجبات لجعل الحفل أكثر بهاء وفخامة وامتلاءً بالمباهج والمسرات.

ونلاحظ أن باروكات الشعر والملابس التى كان يرتديها الرجال والنساء فى هذا الحفل كانت على أعلى مستويات الموضة والأناقة التى سادت فى عصر

الأسرة الثامنة عشرة . وفى أحد المناظر نرى أحد الضيوف جالساً وقد جلست بجواره زوجته الجميلة «ميريل» جلسة مسترخية ولكن فى منتهى الرقة والأناقة ، ومدت الزوجة ذراعها لتحيط بكل الحنان والحب كتفى زوجها . وفى هذا المنظر نرى بوضوح مدى أناقة الزوجة ورشاقتها ، وكانت تلبس على رأسها باروكة من الشعر المعجد يصل طوله إلى ما تحت كتفيها ، وتلبس حول رقبتها وأعلى صدرها ياقة من الياقات العريضة التقليدية مكونة من صفوف لمئات من حبات الخرز الملون ، المصنوع من الزبرجد والعقيق والحبات الأخرى المزججة ذات الألوان المختلفة . ونتيجة لجلسة الاسترخاء فقد انحسر ثوبها إلى ما تحت صدرها ، ومن الواضح أنها كانت لا ترتدى ملابس داخلية وقد ظهر جمال فخذيها وساقيها تحت رقة وشفافية الثوب الكتانى ذى الثنيات الذى كانت ترتديه .

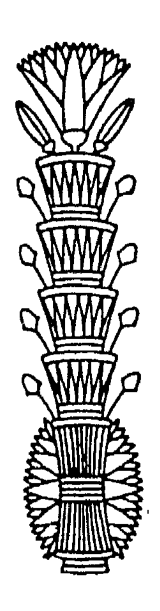
لقد كانت النساء فى ذلك العصر يعشن حياتهن فى حرية كاملة سواء بسواء مع الرجل ولم يكن هناك أى تمييزأو تفرقة سواء بالنسبة لعلاقات العمل أو العلاقات الاجتماعية الأخرى .

وفى متحف «بترى» مئات من نماذج حبات الخرز الملون الذى كانت تصنع منه الياقات العريضة مثل الياقة العريضة التى تلبسها نفرتيتى [انظر الصورة الملونة] . وفى المتحف أيضاً إحدى هذه الياقات بعد أن تم تجميع حباتها وإعادة تركيبها .

وكان من الشائع أيضاً التزين بالأساور،وبطبيعة الحال فقد سرقت الأساور الخاصة بنفرتيتى أو نهبت منذ أزمان طويلة ، ومن المحتمل أن هذه الأساور كانت مصنوعة من الذهب أو الفضة ومزينة بفصوص الجواهر الملونة . وتوجد فى المتحف مجموعة من كسرات مثل هذه الفصوص مصنوعة من الفيانس المزجج وذات لون أزرق سماوى . ويتراوح سمك بعض هذه القطع ما بين سنتيمتر واحد وخمسة سنتيمترات . وبعضها كان يستعمل كنوع من الأحجبة أو التعاويذ .

ونلاحظ أن بعض هذه القطع ما زال متحفظاً بالحلقات التى كانت تثبت بها ، كما توجد بعض القطع المزججة والمصنوعة على شكل زهور مختلفة الأشكال والألوان وما زالت محتفظة بالثقوب التى كانت تمرر بها الخيوط للضمها فى قماش الأثواب التى كانت تحلّى بها .

والجدير بالملاحظة أيضاً هو كثرة عدد ما عثر عليه فى العمارنة من خواتم كاملة الصنع أو عدد «القوالب» الصغيرة التى كانت تستخدم فى صناعة تلك الخواتم. وكانت بعض هذه الخواتم مثل الدبلة المبططة وخالية من النقوش وغير مزودة بالفصوص، وبعضها الآخر محفور عليها صور تمثل بعض الآلهة أو الإلهات أو أية رموز أخرى للتفاؤل وجلب الحظ الحسن .كما أن بعض الخواتم كانت تحمل اسماء أصحابها ، الأمر الذى يجعلنا نتصور بحق أن استعمال الخواتم كان شائعاً بين سكان العمارنة ، سواء بقصد التزين أو بقصد استعمالها كتعويذة لها دلالة دينية .





الفصل السادس



الحياة في العمارة



● المناظر المنقوشة على جدران مقابر النبلاء :

معظم المناظر التى تصور أخناتون ونفرتيتى مجتمعين معاً ، وصلت إلينا منقوشة على جدران مقابر النبلاء وكبار رجال الدولة المحفورة بأعلى الحاجز الصخرى المحيط بشرق العمارنة . ومن أجمل هذه المناظر منظر عائلى منقوش على جدران مقبرة رجل الدولة المهم النبيل « آى » .

ويختلف هذا المنظر عن المنظر الذى يصور أخناتون ونفرتيتى معاً والمنقوش على جدران مقبرة « رعموزا » بغرب طيبة . ففى هذا المنظر الأخير لم تظهر أية أميرة من الأميرات الصغيرات ، كما تظهر فيه نفرتيتى وهى تقف رزينة وقورة خلف زوجها الملك .

ونشير هنا إلى العمل العظيم الذى قام به « داڤيس » حين نسخ جميع الرسوم والمناظر المنقوشة على جدران مقابر العمارنة ، وكتب تعليقاً على جمال الرسوم والمناظر المنقوشة على جدران مقبرة « آى » وأشار إلى أنها كانت نظيفة ومحتفظة برونقها وخالية تماماً من القاذورات والتشوهات التى تخلفها الخفافيش . ولكن تعليق « داڤيس » فى هذا الشأن ليس مهماً بالنسبة لنا قدر ما كان مهماً بالنسبة له حين قضى الأسابيع الطوال وهو يرسم ويسجل كل ما كان على جدران المقبرة من مناظر ونقوش . .

الذى يهمنا هنا ، اننا نجد فى تلك المناظر والنقوش ما يؤكد لنا أن « نفر نفرو آتون نفرتيتى » كانت مشاركة لزوجها فى أداء المراسم والواجبات الملكية وشئون الحكم . ليس كإلهة كانت تصور إلى جانب الملك فيما سبق من الصور والمناظر

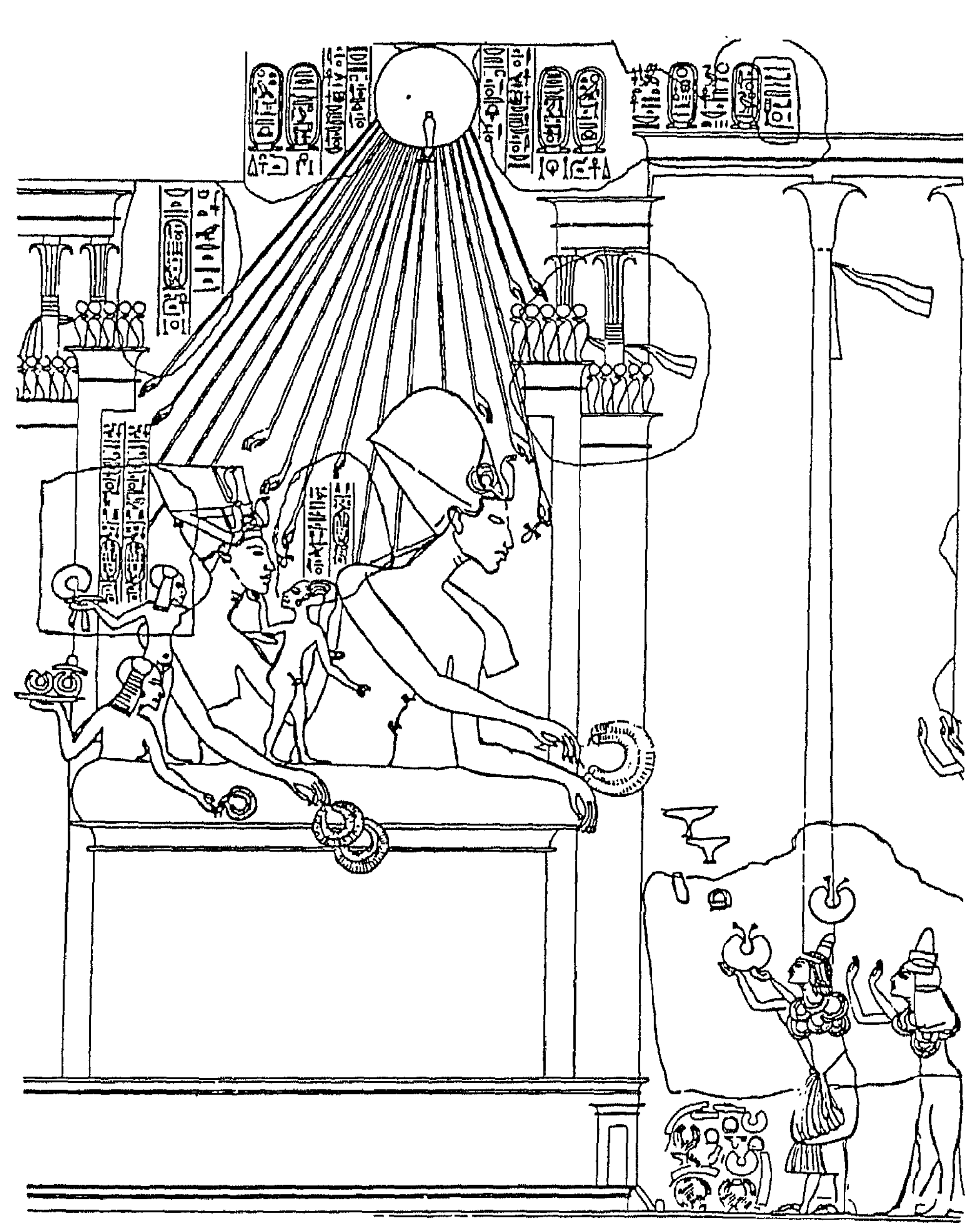
التقليدية فى الفن المصرى ، وانما كملكة تشارك زوجها الملك فى واجبات الحكم بطريقة غير مسبوقة وغير معروفة فى حكم الدولة المصرية .

وهذا المنظر العائلى المنقوش على جدران مقبرة النبيل « آى » غير مكتمل من الناحية الفنية ، ومن الواضح أن العمل الفنى قد توقف قبل أن ينتهى ، فلم تكن ملابس الملك والملكة قد أضيفت إلى الرسم ، ولكننا مع ذلك نلاحظ بوضوح أن كلاً منهما كان يضع تاجه المميز على رأسه ، كما نلاحظ أن أشعة « آتون » الممتدة على شكل أياد تمنحهما البركة كما تمنحهما الحياة « عنخ » . ومن الواضح ان الفنان قد اعتبر ذلك من أساسيات المنظر التى يحرص على تسجيلها منذ بدأ عمله الفنى [الصورة ٢١] .

ومن الواضح فى هذا المنظر أيضاً أن نفرتيتى لم تعد تلك الزوجة الملكية التى تقف وراء زوجها الملك فى رزانة ووقار مثل المنظر المنقوش على جدران مقبرة « رعموزا » بطيبة ، بل أصبحت تشارك زوجها فى مراسم وشئون الحكم ، حيث تظهر وهى تساهم فى منح واهداء قلادات « الياقات الذهبية » إلى النبيل « آى » وهذه الياقات تعتبر من الأوسمة الملكية التى تتيح للممنوحة إليه أن يحمل لقب « من أصحاب الذهب » وهو أحد الألقاب الرفيعة التى كان يتمتع بها بعض النبلاء المقربين وكبار رجال الدولة . وتعتبر مساهمة نفرتيتى فى القيام بهذا العمل الملكى شديدة الشبه بقيام ملكة انجلترا فى هذه الأيام بمنح الأوسمة والنياشين لمن ينالون مثل هذا التشريف .

وفى هذا المنظر تظهر الأميرات الثلاث الكبريات من بنات أخناتون ونفرتيتى . ونرى الأميرة الكبرى « مريت آتون » والأميرة الوسطى « ماكت آتون » وهما تساعدان أمهما الملكة بمناولتها القلائد الذهبية التى تمنحها إلى النبيل « آى » . وربما كلفتها الأم بأداء هذا العمل لإلهائها أو للمحافظة على هدوئها أثناء قيامها بهذا العمل الرسمى ، أو ربما لتعليمهما وتدريبهما على أداء مثل هذه المهام الملكية .

أما الأميرة الصغرى « عَنْخ إس إن بَا آتُونْ » فقد كانت صغيرة فى السن ودون تحمل مثل هذه المسئوليات ، بالرغم من أننا نعرف أن هذه الأميرة الصغيرة



(٢١) منظر لم يكتمل نقشه نرى فيه نفرتيتى وهى تمنح القلادات الذهبية للنبيل آى وزوجته تى.
ونرى الأميرات الصغيرات وهن يحاولن مساعدة أمهن.
[من جمعية الاستكشافات الأثرية المصرية].

هى الوحيدة التى أصبحت ملكة على مصر من بين شقيقاتها الأميرات الأخريات ، وذلك حين تزوجت الملك «توت عنخ آمون» .

وتظهر الأميرة الكبرى «مريت آتون» وهى تمسك بيدها اليسرى قلادة ذهبية على وشك أن تناولها لأمها الملكة ، بينما تمسك بيدها اليمنى صينية عليها قلادتان ذهبيتان أخريان . فى حين أن الأميرة الوسطى «ماكت آتون» تحاول أن تحافظ على توازنها بمد ذراعها اليسرى حول رقبة أمها ، وتحاول فى الوقت نفسه أن تحافظ على توازن الصينية التى تمسكها بيدها اليمنى وعليها قلادة ذهبية تكاد تسقط من طرف الصينية .

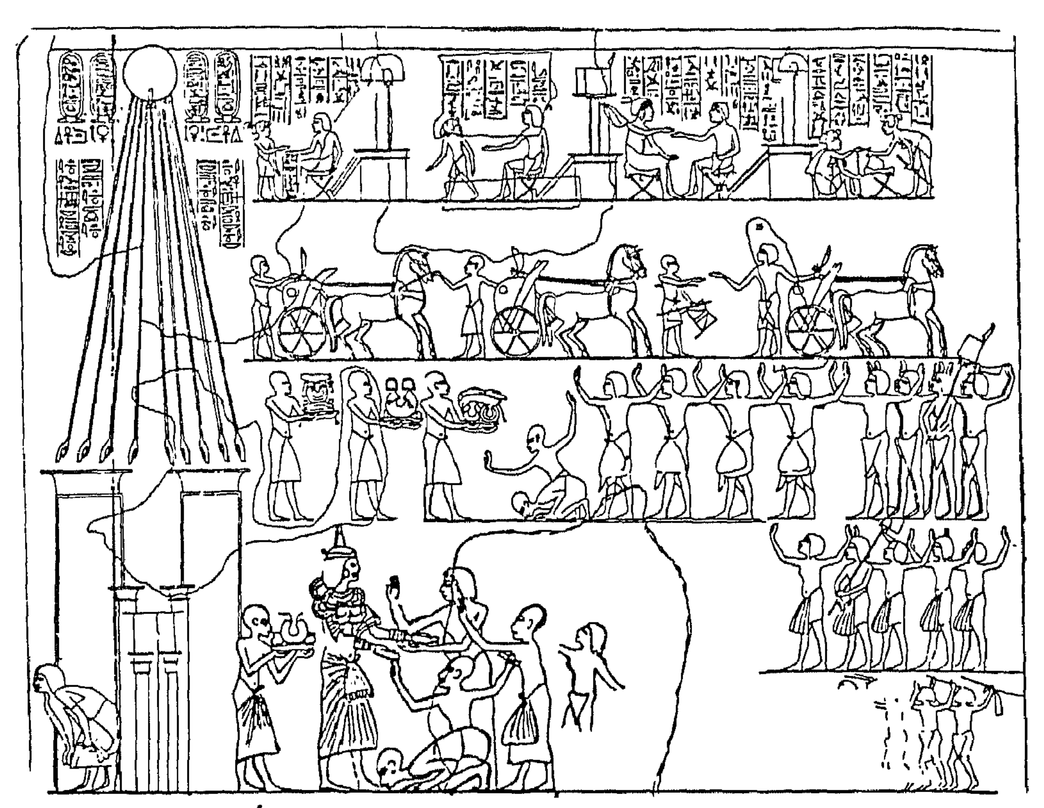
وتحت الشرفة التى يقف فيها الملك والملكة نرى النبيل «آى» قائد الخيول الملكية واقفاً يتلقى الأوسمة والهدايا الممنوحة له . وخلف «آى» نرى زوجته «تى» واقفة وقفة تعبر عن الشكر والعرفان . وهذا الجزء من المنظر يثير الملاحظة والدهشة ، إذ لم يكن من المألوف أن تشترك النساء مع أزواجهن فى مثل هذا الاحتفال الرسمى الذى تتم فيه مراسم منح الأوسمة والنياشين والهدايا للأزواج الرجال .

وأمام «آى» وزوجته نرى كومة من الهدايا الملكية التى منحت لهما : قازات للزهور وأوانى معدنية ، عصابات وأغطية لزينة الرأس ، عقود ، وقفاز أحمر مهدى إلى «آى» ربما لاستخدامه فى الفروسية [ومن المحتمل أن يكون هذا القفاز مصنوعاً من الجلد المدبوغ ، وصورة هذا القفاز تعتبر من المناظر النادرة فى الفن المصرى ، بل ربما تعتبر أول صورة لقفاز تظهر فى منظر منقوش] .

• الفرحة بالأوسمة والنياشين :

وفى المنظر التالى [الصورة ٢٢] نرى «آى» وقد خرج من القصر الملكى حيث يستقبله أصدقاؤه الذين سارعوا إلى تهنئته واظهار اعجابهم بالقفاز الأحمر الذى ارتداه «آى» ومد به يديه ليلمسه الأصدقاء بإعجاب زائد بهذه الهدية الملكية .

وفى وقت مبكر من هذا القرن ، تساءل عالم المصريات الألمانى «بورخاردت»



(٢٢) النبيل آى بعد خروجه من القصر الملكى وعليه كل القلادات والأوسمة الذهبية التى أهديت إليه. [من جمعية الاستكشافات الأثرية المصرية].

Borckardt الذى عثر على تمثال نفرتيتى المحفوظ بمتحف برلين، عما إذا كان لقب «والد الإله» الذى كان يحمله «آى» يعنى انه والد «الملكة».

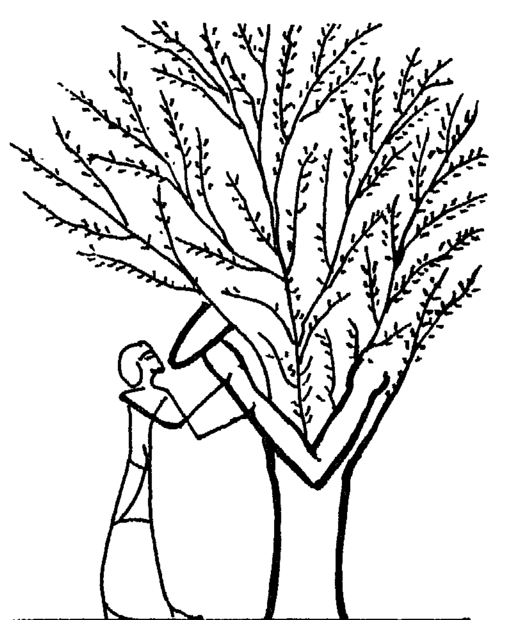
ولكن من الصعب تماماً تحديد العلاقة بين «آى» و«نفرتيتى» أو بين هذه الأميرة و«تى» زوجة «آى» التى كانت بدورها تحمل لقب «المربية التى أرضعت الإله» وهو لقب فسره بعض العلماء على أساس أنها الأم المرضعة التى أرضعت الملكة نفرتيتى من صدرها حين كانت طفلة. ولكن هذا التفسير من المستحيل اثباته.

ويعتبر منظر الرضاعة من الطقوس المألوفة التى سجلها الفن المصرى، حيث تقوم إحدى الإلهات بارضاع الفرعون حين كان طفلاً. وهو منظر رمزى فى أغلب الأحوال. وعلى سبيل المثال هناك منظر مشهور يصور الملك «رمسيس الثانى»

وهو يرضع من صدر الإلهة «إيزيس». ومنظر آخر يصوره وهو يرضع من صدر الإلهة «أنوكيس» المعروفة فى إقليم أسوان وفى هذا المنظر الأخير نرى «رمسيس الثانى» مرتدياً كامل ملابسه الحربية.

وهناك منظر شهير آخر يصور الملك «تحوتمس الثالث» وهو يرضع من ثدى الإلهة «حتحور» التى تمثلت فى شكل شجرة جميز [الصورة ٢٣].

أما بالنسبة لقيام «تى» بإرضاع الملكة نفرتيتى فالأمر هنا يختلف، إذ أن «تى» ليست إلهة، وإنما هى مجرد زوجة لـ«آى».



(٢٣) الملك تحوتمس الثالث يرضع من الإلهة حتحور وهى فى هيئة شجرة جميز.
[من مقبرته فى طيبة].

ولعالمة المصريات «مدام دسروشس نوبلكور» Deroches Noblecourt وجهة نظر فى الربط بين المنظر التقليدى لإرضاع الإلهات للفراعنة وبين العلاقة التى كانت تربط بين «تى» و«نفرتيتى» وذلك حين قامت بشرح وتحليل بقايا إحدى اللوحات المعروضة فى متحف اللوفر بباريس. ويتضمن الجانب الأيمن من تلك اللوحة نقشاً يمثل الجزء العلوى الأيسر من جسم امرأة. وقد فسر هذا الجزء خطأ بأنه جزء من جسم الملك، وذلك بالرغم من الوضوح الظاهر فى تكوين الثدى الممتلىء ذى الحلمة النافرة الأمر الذى يؤكد أنه غدة نسوية وليس ثدى رجل مهما كان ممتلئاً وسميناً.

وقد لاحظت «مدام نوبلكور» أن المرأة التى صورت فى هذا النقش كانت ترتدى قلادة «الياقة الذهبية». ولذلك فهى ترى أن هذا الجزء من جسم المرأة المنقوش فى اللوحة هو جزء من جسم «تى» لأنها ـــ حسب المعلومات التاريخية والأثرية ـــ تعتبر المرأة الوحيدة التى حصلت على هذا الوسام الذى كان قاصراً على الرجال دون النساء.

وتقول «مدام نوبلكور» فى شرحها لبقايا تلك اللوحة، أن اليد اليسرى لتلك المرأة منحوتة طبقاً للتقاليد الفنية الحديثة التى ظهرت فى فن العمارنة، خصوصاً من حيث استطالة تلك اليد وليونتها الواضحة. وتمتد تلك اليد لتمسك بالثدى الذى تصوبه نحو الرضيع بنفس الطريقة التقليدية التى تصور منظر الإلهة وهى تمسك ثديها بيدها اليسرى لتصوبه نحو فرعون الرضيع. أما الرضيع هنا فهو ليس ملكاً وإنما جسم فتاة شابة يانعة ممشوقة القوام تقف فى الجانب الأيسر من اللوحة وهى تمد يدها اليمنى نحو المرأة الأكبر الواقفة أمامها [وذلك وبالرغم من التلف والتشويه الشديد لمنظر الفتاة]. ومن المؤسف أيضاً أن الجزء المتمم للجانب العلوى من هذه اللوحة مفقود، وهو الجزء الذى يبين شكل رأسى المرأة والفتاة وملامح وجهيهما.

وتتساءل «مدام نوبلكور» هل يمكن اعتبار هذه اللوحة تمثل منظراً للعلاقة بين «تى» و«نفرتيتى» حين كانت فى صباها. وهل هو منظر تذكارى نقش بالطريقة التقليدية التى تمثل رضاعة الملوك من أثداء الإلهات؟

وقد يكون من الصعب إغفال وجهة النظر التى قالت بها «مدام نوبلكور» وذلك فى ضوء ما نعرفه من معلومات عن مركز «تى» فى البلاط الملكى، حيث لقبت بأنها «المربية العظمى» للملكة، وبأنها «وصيفة الملك» وبأنها «الصوت الحق» وغير ذلك من ألقاب التشريف الأخرى التى كانت تجعلها فى مركز نبيل متساو مع مركز زوجها «آى».

وإذا تأملنا فى النقش الجدارى بمقبرة «آى» [الصورة ٢٢] نلاحظ أن فى منتصف الجزء الأسفل توجد منطقة محددة بخط يحيط بها، وهى المنطقة التى صور فيها أصدقاء «آى» وهم يستقبلونه مهنئين. وعندما قام «داڤيس» برسم وتسجيل هذا المنظر الجدارى، كانت هذه المنطقة غير موجودة بالمنظر، ومن المؤكد أنها

كانت قد نزعت عنوة بمعرفة لصوص المقابر، ولذلك فقد كانت المنطقة خالية من أى رسم يبين جماعة الأصدقاء الذين يستقبلون «آى» بعد خروجه من القصر الملكى، وقد اضطر «دافيس» إلى استكمال الرسم استناداً إلى رسم تسجيلى قام به بعض الدارسين والفنانين فى بداية القرن التاسع عشر حين قاموا بتسجيل المنظر كاملاً قبل قيام لصوص المقابر بانتزاع هذا الجزء من اللوحة.

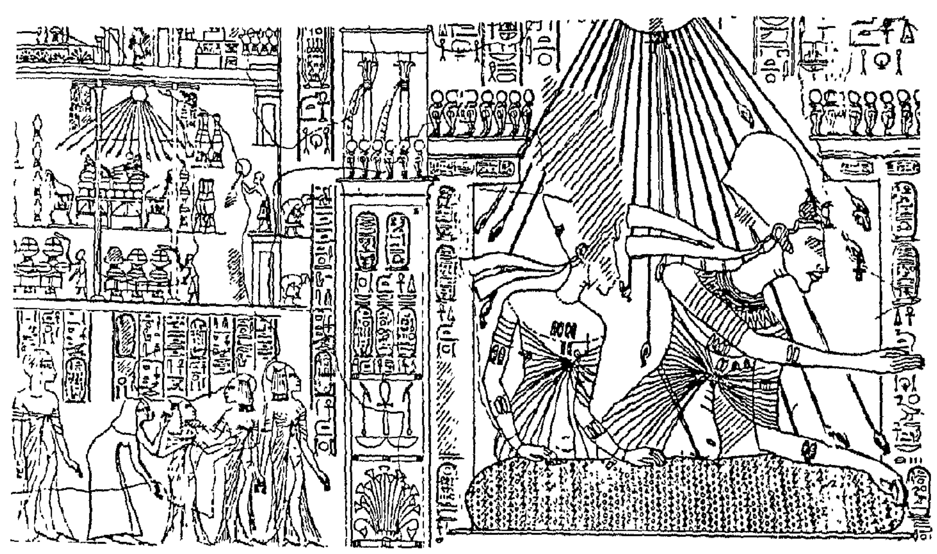
وفى أواخر القرن التاسع عشر حين كان «بترى» يقوم باستكشافاته وحفائره الأثرية بالعمارنة، عثر بجوار بقايا الاستديو الخاص بأحد الفنانين على قطعة حجرية عليها نقش غير كامل يمثل رجلاً مبتهجاً يرتدى قطعة من القماش يستر بها عورته وعلى رأسه باروكة شعر ويلوح بذراعيه اللتين لم يكتمل رسمها. وقد ظن «بترى» فى البداية أن من المحتمل أن يكون هذا الرسم غير المكتمل محاولة لفنان كان يتدرب فى هذا الاستديو، وصنّفه على هذا الأساس.

ولكن هذا الرسم كان فى حقيقة الأمر عبارة عن جزء من المساحة التى انتزعها لصوص المقابر من اللوحة التى تصور خروج «آى» من القصر الملكى واستقبال اصدقائه له باعجاب وابتهاج، أما هذا الرجل الذى يبدو فى هذا الرسم غير المكتمل فلا يعدو ان يكون أحد العاملين بسلاح الخيول والمركبات الملكية الذى يرأسه «آى» وقد جاء مهللاً ومهنئاً لقائده الذى حصل على الهدايا والأوسمة الذهبية التى منحها له الملك.

ومن المحتمل فيما يبدو أن هذه القطعة من الجزء المسروق من اللوحة قد سقطت من لصوص المقابر حين كانوا يسرعون بغنيمتهم هرباً من أعين الرقباء. وعلى أية حال فقد قامت مؤلفة هذا الكتاب باعادة وصف وتصنيف هذا الرسم غير المكتمل باعتباره جزءاً من اللوحة التى تصور خروج «آى» من القصر الملكى.

• مناظر التحية من الشرفة الملكية:

ويعتبر منظر الشرفة من المناظر التقليدية المتكررة على جدران مقابر النبلاء بالعمارنة. كما يعتبر منظر الشرفة المنقوش على جدران مقبرة «بارن نفر» من أكمل هذه المناظر وأجملها من ناحيتى الرسم والتلوين [الصورة ٢٤] وربما كان



(٢٤) العائلة المالكة في إحدى المناسبات الرسمية للدولة.
[من جمعية الاستكشافات الأثرية المصرية] .

ذلك بسبب أن «بارن نفر» كان يشغل منصب رئيس العمال والحرفيين التابعين للملك وأراد أن يسجل دقة وبراعة مرؤوسيه على جدران مقبرته التذكارية .

وفى هذا المنظر نرى كلاً من الملك والملكة وقد ارتدى ثوباً ذا كسرات «بليسيه» متشابهاً فى التصميم والتفصيل ، ومن المؤكد أنه كان من نفس القماش . كما نرى كلاً منهما وقد زين ذراعيه وساعديه بأساور مصنوعة غالباً من الذهب وممهورة بالاسم الثنائى للإله آتون مكتوباً على رقائق صغيرة تشبه «البروش» . وقد عثر «بترى» على بعض من مثل هذه الرقائق مصنوعة من الفيانس وهى محفوظة الآن بمتحفه .

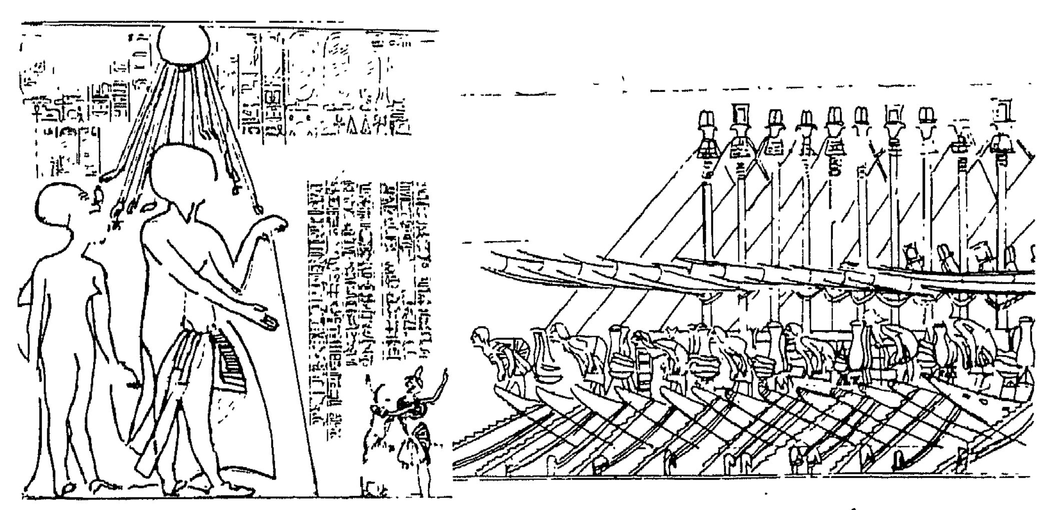
ومن المعالم الرئيسية فى هذا المنظر أشعة آتون وقد امتدت على شكل أياد لمباركة الملك والملكة . ومن الواضح أن هذا المنظر يسجل اللحظة التى كان «أخناتون» يلوح بيده اليمنى تشريفاً لصاحب المقبرة ، بينما وقفت «نفرتيتى» خلف الملك وهى تميل بجسمها قليلاً إلى الأمام مستندة على الوسادة المفروشة على حافة الشرفة ، ولا شك فى أن قيامها بتلك الحركة كان لتحية النبيل صاحب المقبرة . أما الوسادة التى تستند إليها نفرتيتى فهى موشاة بقطع صغيرة من الفيانس

أو الخزف المزجج والتى تأخذ شكل الأحجار الكريمة ، وهى مصنوعة بنفس طراز الوسادة التى كانت ترتاح عليها الأميرتان الجالستان تحت قدمى والديهما والتى رأيناها منقوشة على جدران المقر الملكى والتى أشرنا إليها قبلاً [وهذه اللوحة محفوظة حالياً بمتحف أشمولين بأوكسفورد].

ويختلف منظر الشرفة المنقوش على جدران مقبرة «بارن نفر» عن مثيله المنقوش على جدران مقبرة «آى» حيث لاتظهر الأميرات فى صحبة أبويهن بالشرفة ، وإنما يظهرن فى حجرة داخلية خلف الشرفة ، وهن فى صحبة خالتهن «بن رت موت» أخت نفرتيتى .

● منظر من مقبرة «مرى رع» :

وعلى جدران مقبرة «مرى رع» نجد منظراً يعتبر تنويعاً فنياً على منظر الشرفة التقليدى الذى تمنح فيه الأوسمة والنياشين الملكية . وفى هذا المنظر المبتكر نرى أخناتون ونفرتيتى واقفين على رصيف المرفأ النهرى بعد أن قدما هداياهما إلى «مرى رع» الذى نراه واقفاً وحول رقبته وصدره مجموعة الأوسمة والقلادات الذهبية التى منحها إياه الملك والملكة [الصورة ٢٥].



(٢٥) الملك أخناتون والملكة نفرتيتى فى مناسبة منح الأوسمة للنبيل مرى رع والتفتيش على سفن الاسطول . [من جمعية الاستكشافات الأثرية المصرية].

وكان «مرى رع» يشغل منصب كبير كهنة الإله آتون، وكان مشرفاً على المخازن الملكية. وفى الجانب الأيمن من المنظر نرى ثلاث عشرة سفينة من السفن المحملة بالجزية الواردة من الخارج. وقد وقفت هذه السفن متقاربة وعلى صف واحد وقد طويت أشرعتها وارتفعت صواريها، وفى مقدمة كل سفينة يقف قبطانها راكعاً تحية وإجلالاً للملك والملكة اللذين يشرّفان هذا الحفل المزدوج الغرض، حيث يقومان بمنح الأوسمة والنياشين لـ«مرى رع» ويقومان فى الوقت نفسه بالتفتيش والاشراف على عملية وصول السفن بما تحمله من حمولات ثمينة. ونلاحظ فى هذا المنظر أن «نفرتيتى» تلبس على رأسها التاج «الكاب» الخاص بالملوك.

• مناظر العبــادة:

أما المناظر الخاصة بقيام الملك والملكة بطقوس عبادة الإله «آتون» فمن السهل ملاحظة أنها كلها كانت كاملة ومعتنى بها إلى حد كبير. كما أن من السهل ملاحظة تشابه بل وتماثل الدور الطقسى الذى كان يقوم به كل من الملك والملكة. سواء أكانا مصورين متجاورين فى منظر واحد أو كان كل منهما مصوراً فى منظر مستقل كما كان الحال أولاً حين كان الملكان فى طيبة وقبل انتقالهما إلى العمارنة، وحين كان من اللازم تصوير نفرتيتى وهى تؤدى طقوس العبادة وحدها لتأكيد المعنى الذى كان يريد أن يعلنه أخناتون باعتبار نفرتيتى ملكة شريكة فى الحكم. أما بعد الانتقال إلى العمارنة فقد أصبح هذا الاعلان لا ضرورة له باعتباره من المسلمات، ولذلك فإن جميع مناظر طقوس العبادة يظهر فيها أخناتون ونفرتيتى متجاورين معاً ويؤديان طقوساً متشابهة أو متكاملة.

وهناك مناظر تصورهما واقفين متقابلين وجهاً لوجه أمام مائدة القرابين المقدمة للإله، وكل منهما يقدم نفس القربان، ومناظر أخرى تصورهما وأحدهما يقدم الزهور بينما يقوم الآخر بتقديم البخور، ومناظر أخرى تصورهما وهما يقومان بطقس إراقة الماء المقدس، أو تصورهما وكل منهما يمسك بصولجان «سِخِمْ» لتأكيد معنى اشتراكهما فى الحكم والسلطة على قدم المساواة.

والملاحظ فى أغلبية المناظر التى تصور أخناتون ونفرتيتى وهما يؤديان طقوس العبادة معاً، أن نفرتيتى تظهر فى المنظر خلف أخناتون، ولا يدل هذا على أنها كانت أقل منه مرتبة، وإنما اقتضت ذلك ضرورة فنية حتى تظهر نفرتيتى فى المنظر بصورة كاملة.

ومن مناظر العبادة أيضاً منظر ملفت للنظر يمثل نفرتيتى وهى تقوم بطقوس إراقة الماء المقدس كقربان للإله، وهو طقس دينى كان قاصراً على الفراعنة وحدهم أو يقوم به كبار الكهنة، حيث يصورون وهم يقومون بإراقة الماء المقدس من أوانى صغيرة مصنوعة من الذهب أو الفضة أو البرونز أو الخزف المزجج ولها «بزبوز» مصنوع فى الغالب على شكل الريشة التى ترمز إلى «ماعت» رمز الحق والصدق والعدالة.

وهذا المنظر الذى يمثل نفرتيتى وهى تقوم بهذا الطقس الدينى محفوظ الآن بمتحف «بترى» [الصورة ٢٠]. وقد تم تنفيذ هذا المنظر فنياً بطريقة خاصة لتأكيد هذا الدور الدينى الذى كانت تقوم به نفرتيتى. فقد تم نحته بطريقتى النحت الغائر والنحت البارز خصوصاً فى نحت يدى الملكة الرقيقتين ونحت الإناء الذى تحمله، وتؤدى هذه الطريقة التأثيرية إلى توزيع الظل والنور على مكونات هذا العمل الفنى مهما كانت الزاوية التى تسقط بها أشعة الشمس على المنظر، خصوصاً ونحن نعلم أن معابد الإله آتون كانت غير مسقوفة لتتدفق فى أرجائها أشعة الشمس المقدسة منذ الشروق حتى الغروب.

● اسم الإله يواجه نفرتيتى:

وفى جميع مناظر العبادة نرى أشعة آتون تمتد فى شكل خطوط مستقيمة تنتهى بأياد بشرية أو بعلامة «عنخ». وذلك لتأكيد الصلة بين الإله والملك والملكة. وفى معظم هذه المناظر نرى كلاً من الملك والملكة يضع على رأسه تاج «آتِف». وهو تاج ثقيل الوزن ومحاط بقرنى كبش، ومن الملاحظ أن التاج الذى كانت تلبسه الملكة قد روعى تبسيطه وتخفيفه فأصبح مثل التاج الذى يلبسه «توت عنخ آمون» فى الصورة الملونة.

وفى مقبرة «آبى» نقش جدارى ملفت للنظر، نرى فيه كلاً من أخناتون ونفرتيتى وهما يقدمان القرابين للإله. وكان كل قربان عبارة عن الاسم الثنائى للإله

آتون مكتوباً بداخل خرطوشين مزدوجين تجمعهما قاعدة من المحتمل أن تكون من الذهب أو الفضة. وفى الجانب الذى يظهر فيه أخناتون من هذا المنظر نرى رسماً للإله «شو» إله الهواء وعلى رأسه الريشات الثلاث التى تميزه. وهو رسم مماثل تماماً للجانب المقابل الذى تقف فيه نفرتيتى.

أما الشىء الملفت للنظر فهو ان اسم الإله آتون المكتوب فى القربان الذى يقدمه أخناتون قد كتب بطريقة الكتابة الهيروجليفية العادية حيث تتجه الحروف والعلامات الهيروجليفية ناحية رمز الإله. الأمر الذى كان يتوقع معه أن هذه الطريقة فى الكتابة قد اتبعت أيضاً فى كتابة اسم الإله فى القربان الذى تقدمه نفرتيتى، ولكن لوحظ أن الحروف والعلامات الهيروجليفية التى كتب بها اسم الإله فى هذا القربان تتجه دائماً ناحية وجه نفرتيتى أو ناحية صورتها.

ومن المعروف ان الكتابة الهيروجليفية يمكن قراءتها من اليمين أو من اليسار حسب اتجاه نقش الحروف أو العلامات الهيروجليفية التى تتضمن صوراً حية سواء للنبات أو الطيور أو الحيوان أو الانسان. والقاعدة المعروفة هى أن تبدأ قراءة النص الهيروجليفى طبقاً للاتجاه الذى نقشت به هذه الأشكال، فإذا كان اتجاهها نحو اليمين تبدأ القراءة من ناحية اليمين، وإذا كان اتجاهها نحو اليسار فتبدأ قراءة النص من ناحية اليسار وهكذا.

وقد لوحظ أن الحرف أو العلامة الهيروجليفية «[رمز هيروغليفي]» فى اسم الإله آتون المكتوب بالحروف والعلامات الهيروجليفية وهو «[رمز هيروغليفي]» يتجه دائماً نحو نفرتيتى، حتى ولو نقشت هذه العلامة بوضع معكوس. ومعنى هذا ان اسم الإله آتون يكتب دائماً حسب الاتجاه الذى تكون فيه نفرتيتى.

وفى عام ١٩٧٣ رأى الدكتور «ولسون» Dr, Wilson من جامعة شيكاغو أن هذه الطريقة المعكوسة التى يكتب بها اسم الإله آتون ليواجه نفرتيتى هو تمييز لها ولفت للأنظار إليها والاهتمام بها. ويقول أيضاً أن طريقة الكتابة المعكوسة يمكن اعتبارها معادلاً شبيهاً بالحروف الاستهلالية الكبيرة «الكابيتال» التى تبدأ بها أسماء الأعلام أو بدايات الجمل فى اللغة الانجليزية الحديثة.

والجدير بالملاحظة ان اسم الإله آتون قد كتب بهذه الطريقة المعكوسة فى جميع المناظر التى تظهر فيها نفرتيتى مع اسم الإله، وكذلك فى آلاف النقوش التى كتب فيها اسمها كاملاً «نفر نفرو آتون نفرتيتى». ويمكن القول بأن هذه الخاصية كانت قاصرة على نفرتيتى وحدها، فمنذ ظهور الكتابة الهيروجليفية المصرية حتى اندثارها، وقد استغرق ذلك آلاف السنين، لم يكتب اسم أى إله بطريقة معكوسة متعمدة ليواجه أى ملك من الملوك الفراعنة.

ويمكن القول كذلك بأن هناك أسباباً ميتافيزيقية للمعانى الخفية التى تكمن فى الاصرار على كتابة اسم الإله آتون بهذه الطريقة ليواجه صورة نفرتيتى. وتتلخص هذه الأسباب فى أن أخناتون كان مستوفياً للشروط الشرعية لتولى عرش البلاد وحكمها، باعتباره الابن الأكبر للملك السابق والوريث الشرعى للعرش، أما نفرتيتى فلم تكن لها تلك الميزة أو الأهلية المماثلة لأهلية أخناتون فى العرش والحكم، حتى ولو كانت من سلالة ملكية. لذلك فقد حرص أخناتون على كتابة اسم الإله آتون بهذه الطريقة غير العادية ليكون دائماً فى مواجهة نفرتيتى باعتبار أن فى ذلك تشريفاً لها وإضفاء لطابع القدسية لمكانتها المستمدة من الإله آتون الذى يمنحها الحق الإلهى فى المشاركة فى الحكم.

ومن المحتمل ان علماء المصريات القدامى إذا كانوا قد لاحظوا كتابة اسم الإله آتون بهذه الطريقة المعكوسة ليواجه نفرتيتى فى جميع مناظر العبادة التى تظهر فيها، فمن الجائز أن بعض هؤلاء العلماء كان سيعتبر ان ذلك خطأ فى الكتابة غير مقصود.

وعلى جدران مقبرة «آبى» نقرأ نصاً لبعض الألقاب والصفات التى كانت تلقب بها نفرتيتى، فهى:

الأميرة بالوراثة، صاحبة الفضل العظيم.

سيدة الحسن والجمال واهبة السرور.

والتى يشرق آتون ليزيدها فضلاً.

ويغرب ليضاعف حبها.

الزوجة العظمى المحبوبة من الملك .
سيدة الجنوب والشمال .
سيدة الأرضين .
عاشت إلى الأبد .

ويمكن القول بصفة عامة أن جميع مقابر النبلاء بالعمارنة تتضمن مناظر خاصة بقيام هؤلاء النبلاء بتقديم فروض الولاء و« العبادة » للملك والملكة جنباً إلى جنب مع الإله آتون .

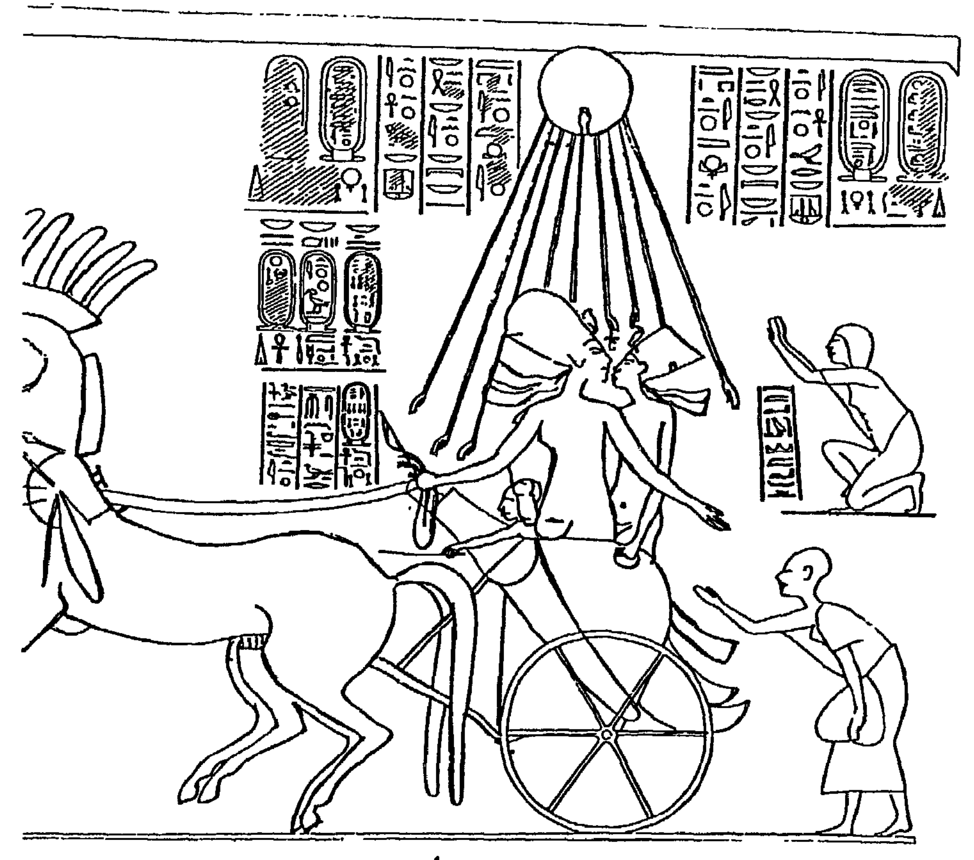
● المنتجعات والنزهات الخلوية :

ولكن الحياة فى العمارنة لم تكن كلها ممارسة للطقوس والعبادات أو تسييراً لشئون الدولة والحكم ، فهناك العديد من المناظر تصور لنا العائلة الملكية كلها وهى تمارس رياضة الفروسية وقيادة المركبات التى تحركها الخيول ، والقيام بالنزهات الخلوية فى الوادى الواسع الذى يصل بين جنوب العمارنة وشمالها ، حيث يوجد لها فى كل من هذين الطرفين قصر ملكى صغير أشبه ما يكون بالمنتجع المخصص لقضاء أيام الاجازة والعطلات .

والمسافة التى تفصل بين قلب المدينة وموقع كل من هذين القصرين الصغيرين تبلغ نحو عدة أميال ، وكان من الممكن قطعها برحلة نهرية ، ولكن هناك العديد من المناظر التى تثبت أن الأسرة الملكة كانت تفضل القيام بتلك الرحلات براً وباستخدام المركبات الملكية الخاصة التى تجرها الخيول . وهناك مناظر تصور الملك والملكة معاً فى عربة واحدة ، ومناظر أخرى تصور كلاً منهما وهو يقود عربة مستقلة ، وقد روعى عند تصوير منظر نفرتيتى وهى تقود عربتها أن تبدو فى هيئة ملكية تقليدية كاملة .

ولنا أن نتصور أو نتخيل هنا مشاعر الملكة « تى » ــ أم أخناتون ــ وتعجبها من الممارسات غير التقليدية التى كانت تقوم بها نفرتيتى زوجة ابنها ، وخاصة فيما يتعلق بالفروسية من ركوب الخيل وقيادة المركبات . ونتصور كذلك أن البعض كانوا ينتقدون أو ربما يسخرون لقيام ملكة مصر زوجة الفرعون بقيادة عربتها فى

هيئة ملكية تقليدية كاملة . ولكن نفرتيتى كانت قد تجاوزت هذه المراكز بكثير، وأصبحت حريصة على أن تظهر وهى تؤدى كل ممارسات ورموز الملكية تماماً مثل الملك الجالس على العرش .



(٢٦) الملك والملكة يتمتعان برمز الحياة « عنخ » بينما الأميرة مريت آتون تهتم بالخيول التى تجر العربة .
[من جمعية الاستكشافات الأثرية المصرية] .

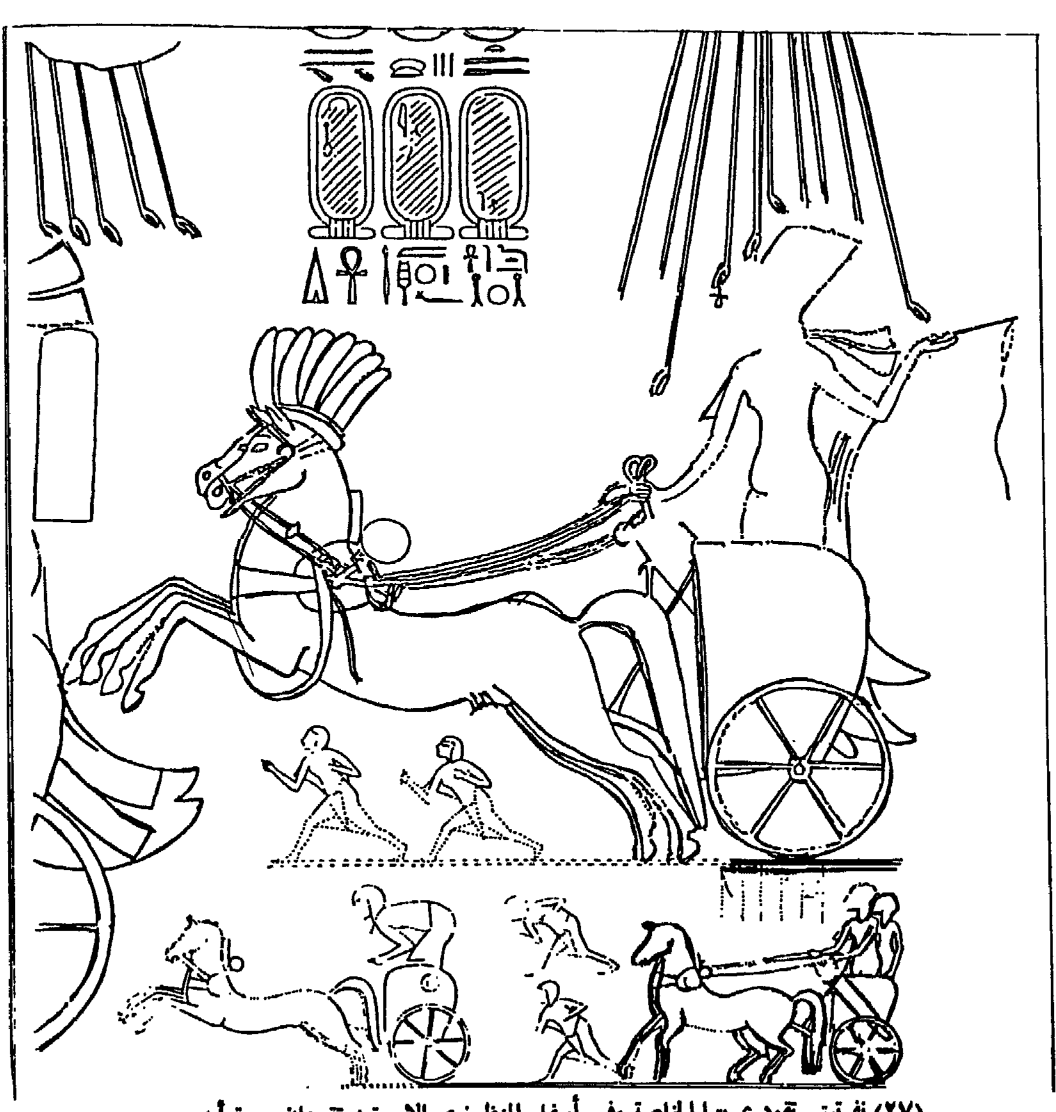
ومما لا شك فيه ان نفرتيتى كانت تجد متعة شخصية فى تعلم الفروسية وقيادة العربات الخفيفة التى تجرها الخيول . وقد حرصت على توفير هذه المتعة لبناتها اللاتى يظهرهن فى بعض المناظر وهن يقدن عرباتهن الخاصة . ولا شك أيضاً فى أن وجود « آى » كقائد للخيول الملكية قد وفر للملكة وللأميرات خير وسائل التعليم والتدريب وأفضل الخيول وأحسن العربات .

وإذا أردنا أن نعقد مقارنة طريفة بين طريقة كل من أخناتون ونفرتيتى فى قيادة العربات، نشير أولاً إلى المنظر المنقوش على جدران مقبرة «ماحو» رئيس الشرطة، حيث نرى أخناتون وهو يقود العربة ومعه نفرتيتى.. ولكن أخناتون أعطى ظهره للخيل وأمسك اللجام بيده اليمنى والتفت بجسمه ووجهه نحو نفرتيتى ليشترك الملك والملكة معاً فى تلقى البركات من أشعة الإله آتون التى تمتد إليهما بشكل أياد بشرية تمسك احداها برمز الحياة «عنخ» وتتوسط وجهى الملكين [الصورة ٢٦]. وفى مقدمة العربة أمام أخناتون نرى الأميرة الكبرى «مريت آتون» وهى تشترك فى قيادة العربة بلكز الحصان فى مؤخرته بعصا صغيرة.

وإذا قمنا بمقارنة هذا المنظر بمنظر آخر منقوش على جدران مقبرة «بانحسى» [الصورة ٢٧] حيث نرى فى الطرف الأيسر من المنظر جزءاً من العجلة الخلفية للعربة التى كان يقودها أخناتون، ونرى نفرتيتى وهى تقود عربتها وتنطلق خلفه. ونلاحظ بمجرد النظر إلى تكوين هذا المنظر أن أخناتون ــ فى غيبة نفرتيتى ــ كان يقود العربة بطريقة صحيحة ووجهه متجه نحو الخيل التى تجر العربة كما نلاحظ أن نفرتيتى تقود عربتها على مستوى ــ فى المنظر ــ أعلى من مستوى خط السير لعربة أخناتون، وهذه ضرورة فنية قصدها الرسام للتعبير عن أن عربة نفرتيتى كانت منطلقة خلف عربة أخناتون ولكن على مبعدة منها.

وتظهر نفرتيتى فى هذا المنظر وهى تضع على رأسها تاجها الطويل المميز، وتمسك اللجام بيدها اليمنى بطريقة تنم عن خبرة جيدة فى قيادة الحصانين اللذين يجران العربة وينطلقان بها فى قفزة هائلة تعطينا إحساساً بالسرعة التى كان يجرى بها الحصانان، ونراها كذلك وهى تمسك بلا مبالاة كرباجاً فى يدها اليسرى. وفى مؤخرة العربة نرى الكنانة أو الجراب الذى كانت تحفظ فيه الأسهم لتكتمل بذلك كل السمات الفنية اللازمة لتكوين المنظر التقليدى للفرعون حين يقوم بقيادة العربة الملكية.

ومن الجدير بالملاحظة أيضاً فى هذا المنظر، رؤية أفراد من الحرس وهم يجرون أو ينطلقون بعرباتهم أمام الموكب الملكى وعلى جانبيه وخلفه.. وفى آخر المنظر نرى «ماحو» رئيس الشرطة وهو يقود الحرس لضمان أمن وسلامة الملك والملكة.



(٢٧) نفرتيتى تقود عربتها الخاصة وفى أسفل المنظر نرى الاميرتين تقودان عربة أخرى.
[من جمعية الاستكشافات الأثرية المصرية].

وهناك مناظر أخرى نرى فيها الأميرات بنات الملك والملكة وهن يركبن خيولهن أو يقدن عرباتهن الخاصة، أو وهن جالسات أو واقفات فى صحبة وصيفاتهن بينما يقوم السياس أو الرجال المختصون بقيادة العربات.

ومن المحتمل أن نفرتيتى كانت تتدخل فى وضع خطط تنظيم الموكب وترتيباته، وذلك استناداً إلى نص منقوش على جدران مقبرة «ماحو» يذكر فيه

عن الملكة : «عندما تأمر بشيء ينفذ فوراً» . وهذا النص قيل بنفس كلماته فى عهد الملكة حتشبسوت التى جلست على عرش مصر كملكة حاكمة فى فترة سابقة من عصر الأسرة الثامنة عشرة وهى نفس الأسرة الملكية التى ينتمى إليها أخناتون ونفرتيتى .

● زيارة للمنتجع الشمالى :

ومن المؤكد أن هذه الرحلات الملكية البرية كانت تتم عبر «الطريق الملكى الرئيسى» الذى كان يربط شمال المدينة بجنوبها ، سواء عندما يتجه الموكب الملكى إلى المنتجع الجنوبى ذى البناء الجميل ، أو إلى المنتجع الشمالى وهو عبارة عن قصر ملكى صغير يقع فى منطقة هادئة بأقصى شمال المدينة .

ويقول عالم المصريات «بندلبيرى» ان بناء وتصميم هذا المنتجع الشمالى كان فريداً فى نوعه فى تاريخ العالم القديم . لأنه صمم كما لو كان مكاناً مخصصاً لعشاق الطبيعة .

كانت هناك بركة صغيرة تتوسط فناء المنتجع ، تسبح فيها الطيور أو تطير هائمة فوق سطح مائها ، كما كانت هناك حديقة يانعة ذات أعمدة وممرات وفيها قفص كبير لحفظ وتربية الطيور الجميلة النادرة . وكان الملك يستطيع أن يتمتع بمشاهدة هذه الطيور من شرفة جناحه . وفى الطرف الجنوبى من هذا الجناح باب وممر يؤدى إلى جناح الملكة .

غير أن أهم ما كان يميز هذا المنتجع هو حجرة واسعة مستطيلة الشكل كانت تسمى «الحجرة الخضراء» ، حيث أن جدرانها الأربعة مغطاة كلها من الأرض إلى السقف بنقوش لمناظر تصور مختلف أنواع الحياة فى أحراش النيل الطبيعية . وقد رسمت هذه المناظر بطريقة توحى للجالس فى تلك الحجرة بأنه يتمتع بمكان ظليل رطب بين أحراش البردى واللوتس على شطآن النيل .

ويختلف منظر الأحراش فى تلك الحجرة عن منظر الصيد أو التنزه فى الأحراش والذى حرص الفنان المصرى القديم فى فترتى ما قبل وما بعد العمارنة على رسمه بطريقة تقليدية متماثلة حيث يشاهد النبيل وحده أو مع زوجته وهما يقومان بنزهة صيد للطيور والأسماك بداخل الأحراش .

ويتمثل وجه الخلاف فى منظر الأحراش بالعمارنة فى أنه يخلو تماماً من صورة أى انسان، وليس فيه المنظر التقليدى لضرب الطيور بالعصا المقوسة ولا لصيدها بالفخاخ أو الشباك، وليس فيه منظر لصيد الأسماك بالحراب أو السنانير أو الشباك. بل نجد وكأن جميع الأحياء من نباتات وحيوانات وطيور وأسماك تعيش كلها فى سلام وبهجة.. فالطيور فى أعشاشها مطمئنة، أو تطير فرحة فوق سطح المياه المرسومة بخطوط زجزاجية زرقاء أو بين زهور اللوتس العاجية اللون وبراعمها الزمردية التى توشك على التفتح وأوراقها المسطحة الخضراء. كما صورت شطآن النهر بلون يمثل الطين والطمى، تتناسق معه ألوان الخضرة اليانعة للزخرفة التشجيرية التى تتكون أساساً من أشكال الأشجار والشجيرات والأعواد والحشائش الخضراء، بالاضافة إلى عديد من الألوان المختلفة التى تبدو كألوان الأحجار الكريمة والتى تمثل مختلف أنواع الزهور والورود الأخرى.

ويمكن القول بأن تداخل الألوان وتناسقها بهذه الكيفية يشبه إلى حد كبير طريقة تلوين الموزاييك وتنسيق ألوانه التى يرجع تاريخها إلى القرن الرابع الميلادى فى بعض مناطق أوربا. كما يشبه ألوان طريق الزهور فى لوحة «بوتيشيللى» Botticelli المعروفة باسم «بريمافيرا» Premavera أو الزخرفة اللونية فى السجادة الأثرية الشهيرة المعروفة باسم La Dame á La Licorne

أما خلفية الرسم التى تحتضن هذه الباقة اللونية المنثورة عليها فتتكون أساساً من منظر لتكاثف سيقان نبات البردى السامقة الطول والتى تعطى إحساساً فنياً بالارتفاع والاتساع. ورسمت بعض هذه السيقان منحنية تحت ثقل ما تحمله من أوراق أو تحت ثقل طير صغير حط عليها وعلى أرضية المنظر وتحت هذه السيقان الخضراء رسمت مجموعة من الطيور الصغيرة والبط والحمام البرى واليمام، بل ورسم أيضاً أحد الطيور الجارحة بمنقاره المتوحش القوى، وقد حرص الفنان على تصوير هذا الطائر الجارح فى حالة غير عدوانية على غيره من الطيور الصغيرة الضعيفة، فصوره وهو يلتقط بمنقاره حبات العنب والزيتون التى تتدلى من بين أوراق أشجارها الخضراء.

الشىء الوحيد غير المنقوش بجدران هذه الحجرة هو الباب وفتحة نافذة مستطيلة تطل على البركة وحديقة المنتجع.

وأغلب الظن أن سقف هذه الحجرة وأرضيتها كانا مدهونين باللون الأبيض على الأقل لزيادة تكثيف ومضاعفة الاحساس الفنى بالباقة اللونية التى تغطى كل مساحة فى جدران الحجرة الأربعة.

وبطبيعة الحال لم يعثر على أحد هذه الجدران كاملاً كما كان عند انشائه، ولكن لحسن الحظ وبطريقة تشبه المعجزة تم العثور على اجزاء وكسرات كثيرة من الرقائق الجصية التى رسمت عليها عناصر هذه المناظر والنقوش الجدارية التى كانت تزين تلك الحجرة الخضراء الفريدة فى نوعها. وبكثير من الصبر فى استخدام ما توفر لدينا من معلومات علمية وفنية أمكن إعادة تركيب هذه الأجزاء والكسرات مع بعضها لتكوّن نفس المنظر الذى كان منقوشاً على الجدران.

وكما ذكرنا من قبل فإن جميع مناظر الأحراش التى صورها الفنان المصرى القديم فى كل حقب التاريخ قبل وبعد العمارنة، كانت لا تخلو من منظر لصيد الحيوانات أو الطيور أو الأسماك، بل كان صيد هذه الكائنات الحية هو العنصر الذى رسم منظر الأحراش بسببه. وعلى العكس من ذلك تماماً نجد أن مناظر الأحراش التى سجلها فنانو العمارنة خالية تماماً من مناظر الصيد أو العدوان على الكائنات الحية بأى شكل من الأشكال، فجميع هذه الكائنات تمارس حياتها حرة طليقة آمنة مطمئنة إلى سيادة السلام على الأرض وفى السماء. ولذلك فإن بعض نقاد ومؤرخى الفن يعتبرون مناظر الأحراش التى أبدعها فنانو العمارنة من القمم والذرى الرفيعة التى وصلت اليها الثورة الفنية فى عهد العمارنة والتى تعتبر بكافة المعايير إحدى المعالم الرئيسية فى تاريخ الفن القديم.

• زيارة للمنتجع الجنوبى:

أما رحلة العائلة الملكية إلى المنتجع الجنوبى فقد كانت لوناً آخر من ألوان الترفيه والمسرة.. كان مبنى هذا القصر الصغير غاية فى الجمال والأناقة. وفى الجناح المخصص للحريم حجرة للخزين بها أوانى النبيذ المغلقة ذات السدادات الممهور عليها عبارة «البِرْكَة الجنوبية». وبالفعل كانت هناك بركة حقيقية يصل طولها إلى نحو ١٢٠ ياردة ويبلغ عرضها نحو نصف هذا الرقم، ولا يزيد عمقها على ثلاثة أقدام. وكانت مبطنة بالأحجار ومملوءة بالمياه التى تتلألأ عليها أشعة الشمس

وتنكسر فى بريق مبهر. وبطبيعة الحال فإن مقاييس هذه البركة كانت تجعلها صالحة تماماً للعب الأميرات الصغيرات حيث كان فى أمكانهن أن يسبحن فوقها بمراكب صغيرة مناسبة دون خشية حدوث أى خطر.

وحول البركة من كل جانب كانت هناك حديقة واسعة مزروعة بالحشائش والأشجار والزهور ونباتات الزينة.

ويقول عالم المصريات «ليونارد وولى» Leonard Woolley الذى قام ببعض الاستكشافات الأثرية فى هذه المنطقة، انه عثر على عمق بضعة سنتيمترات من رمال الصحراء على شواهد وجود جذور الأشجار التى كانت مزروعة بالحديقة، وعلى بقايا الطين المتخلف عن أحواض الزهور التى كانت متناثرة فى طول الحديقة وعرضها.

ومن المؤسف أن مبانى هذا القصر الصغير أو المنتجع الجنوبى قد تعرضت للتدمير الشامل وتم الاستيلاء على أحجارها لاستخدامها فى اقامة منشآت أخرى فى مناطق أخرى نائية. ومع ذلك فهناك بعض الشواهد الأثرية التى تدل على وجود برك صناعية أخرى مسقوفة وملحقة بحدائقها فى داخل هذا المنتجع. وقد لوحظ أن هذه البرك الداخلية الصغيرة كانت محاطة بافريز تدل بقاياه على أن ارتفاعه كان لا يزيد على قدم واحد.. فهل يا ترى أمرت نفرتيتى باقامة هذا الافريز حول البرك الداخلية لمنع خطر الوقوع فيها عن بناتها الأميرات الصغيرات ؟!

وكانت الحوائط والجدران الداخلية لهذه البرك مبطنة بالأحجار ومدهونة باللون الأبيض ونقشت عليها رسوم لأعواد الزهور والورود التى تنبت من شريط ملون بلون أقرب ما يكون إلى لون طين النيل وطميه. ورسوم أخرى تمثل الخمائل النباتية وتكعيبات الكروم التى تتدل منها عناقيد العنب ذات اللون البنفسجى الداكن. وكان من الواضح أن الفنانين الذين اشتركوا فى نقوش وزخارف القصر أو المنتجع الشمالى قد عملوا أيضاً فى نقش وزخرفة هذا المنتجع الجنوبى فقد كانت لمساتهم واضحة كما كان الاسلوب الفنى واحداً هنا وهناك.

ولكن النقوش الجدارية بهذا المنتجع الجنوبى تتميز بطريقة فنية مختلفة، تقوم أساساً على التعشيق والتطعيم، حيث يتم لصق وتعشيق قطع وشرائح من الزجاج

الملون أو الخزف المزجج الملون لتشكيل عناصر ومرئيات المنظر الجدارى ، وأقرب مثال لهذه الطريقة الفنية نجده مطبقاً فى المنظر المنقوش على ظهر كرسى العرش الذهبى الخاص بالملك «توت عنخ آمون» [الصورة الملونة]. وذلك بالرغم من اختلاف الحجم والمساحة. وهذا المنظر المرسوم بطريقة التعشيق واللصق والتطعيم على كرسى العرش يعطينا فكرة مماثلة للكيفية التى عشقت أو طعمت بها عناصر المناظر الجدارية الداخلية التى نقشت على حوائط المنتجع الجنوبى.

وقد عثر «بترى» على عشرات من تلك القطع والشرائح المزججة التى عُشِّقت وطُعِّمت فى أماكنها بالمناظر الجدارية ، وكان من الواضح أن معظم هذه القطع كانت خاصة بتطعيم صور أعضاء العائلة المالكة ، فهناك قطع خاصة بالوجوه أو بأشكال الملابس أو بالتيجان وغير ذلك من مستلزمات تعشيق المنظر بالألوان المناسبة. أما القطع المزججة التى تعبر عن قرص الشمس الذى يسطع نوره على عناصر المنظر فقد كانت ملونة باللون الأحمر أو اللون الأزرق ، ويبلغ قطر القرص نحو ٨ بوصات [نحو ٢٠ سنتيمتراً]. وبهذا المقاس يمكننا أن نتصور حجم ومساحة تلك النقوش والمناظر الجدارية.

وبطبيعة الحال فلم يتم العثور على منظر واحد كامل من تلك المناظر الجدارية بعد أن تم تدمير المدينة وهدم مبانيها. أما تلك القطع والشرائح الملونة التى عثر عليها فقد تساقطت أثناء الهدم والتدمير وبقيت فى مكانها حتى عثر عليها «بترى».

والجدير بالملاحظة أن القطع والشرائح الخاصة بأشكال الوجوه قد صنعت باتقان شديد وبطريقة تنعكس عليها الأنوار والظلال فتضفى عليها نوعاً من الحيوية والجمال. أما القطع الخاصة بالرؤوس فلقد صنعت هى الأخرى بطريقة تجعل من السهل تعشيق القطع الأخرى الخاصة بالتيجان أو أغطية الرأس وهى ملونة بألوان تختلف عن ألوان الرؤوس. وكذلك الحال بالنسبة للقطع والشرائح الخاصة بالعيون والحواجب فقد كانت تصنع من الزجاج الملون أو الأحجار شبه الكريمة الملونة حسب اللون المطلوب. كما كانت تصنع القطع والشرائح الخاصة بالوجوه والأطراف من شرائح من حجر اليشب الأحمر أو الضارب إلى الحمرة.

ومن الممكن تصور وجود قطع وشرائح أخرى كانت مصنوعة من الذهب أو

الفضة واستخدمت فى تعشيق وتلوين بعض أجزاء من المناظر التى يظهر فيها الملك أو الملكة ، ولكنها فقدت ولم يبق منها أى أثر، ومع ذلك فيمكننا تصور ما كانت عليه مثل هذه المناظر الملكية لو تخيلنا تنفيذ المنظر المنقوش على ظهر كرسى عرش «توت عنخ آمون» كرسم جدارى بالحجم الطبيعى. ومن المؤكد عندئذ أن نتخيل ما كانت عليه تلك النقوش الجدارية المعشقة من جمال وروعة وإبهار.

• تصحيح خطأ تاريخى:

منذ أن أجريت الحفائر الأثرية الأولى فى موقع هذا المنتجع الجنوبى بالعمارنة ، حدث سوء فهم وخطأ تاريخى استمر طويلاً حتى كاد أن يصبح من الحقائق غير القابلة للنقاش ، إلى أن تم تصحيح هذا الخطأ بطريقة علمية فى سنة ١٩٧٤ . فمنذ البداية شاعت نظرية تقول أن نفرتيتى قد «اختفت» فجأة وحل محلها «شاب» هو فى الغالب كان زوجاً للأميرة الكبرى «مريت آتون» كما شاعت نظرية أخرى تقول انه بعد اختفاء نفرتيتى محيت اسماؤها المكتوبة على أعمدة المنتجع الجنوبى ووضع بدلاً منها اسم ابنتها الكبرى الأميرة «مريت آتون» . بمعنى ان الإبنة قد حلت محل أمها بالنسبة لاخناتون.

وقد ثبت خطأ النظرية الأولى التى تقول أن «شاباً» قد حل محل نفرتيتى بعد اختفائها بعد أن تأكدنا الآن من عدم وجود أى أثر محقق علمياً يدل على أن هذا الشاب كان موجوداً فعلاً .

أما النظرية الأخرى التى تقول بمحو اسم نفرتيتى وإبداله باسم ابنتها «مريت آتون» فقد ثبت خطؤها بعد دراسات متأنية لبقايا الاسم الذى تم محوه والتى قرئت خطأ على انها بقايا اسم نفرتيتى ، فقد ثبت الآن ان الاسم المحو كان اسماً لامرأة أخرى هى «كيا» .

وفى عام ١٩٧٤ نشر البرفيسور «جون هاريس» John Harris تقريراً علمياً مفاده أنه بعد دراسة معظم الحالات التى عثر عليها من محو الأسماء وحفر أو نحت إسم آخر جديد فوق نفس المكان الذى كان يشغله الإسم المحو، تبين له بصفة مؤكدة أن الإسم المحو لم يكن إسم نفرتيتى ، بل كان إسماً لامرأة تدعى «كيا» .

وبطبيعة الحال لم يكن هناك أى عالم من علماء المصريات فى فترة العشرينات من القرن العشرين يعتقد فى وجود امرأة فى العمارنة إسمها «كيا». لأن هذا الإسم لم يكتشف إلا بعد نحو خمسين عاماً، حين أثبت البروفيسور «جون هاريس» أن هذا الإسم تكرر فى ستة من الأدلة والشواهد الأثرية المأخوذة من آثار العمارنة، وأن أحد هذه الأدلة موجود بمتحف «بترى». ولم يكن اسم «كيا» مذكوراً فقط ببقايا الجدران والأعمدة بالمنتجع الجنوبى، بل كان موجوداً أيضاً فى أى أثر عثر عليه وتبين فيه أن إسماً قد محى وحفر فوقه إسم جديد.. ففى جميع هذه الأدلة والشواهد الأثرية كان الإسم الممحو هو «كيا».. ويقول البروفيسور «هاريس» أيضاً انه لا يوجد أى دليل أو شاهد أثرى واحد يدل على ان الإسم الممحو هو إسم نفرتيتى أو أحد ألقابها.

ويؤكد عالم المصريات «السير ليونارد وولى» هذا المعنى ويرد على القائلين بأن الإسم الممحو هو إسم نفرتيتى بأن هذا الأمر لا يمكن تصوره بأى حال من الأحوال فى ضوء العلاقة الحميمة التى كانت تربط بين الزوجين المحبين أخناتون ونفرتيتى.. فلو كان إسم نفرتيتى قد محى أثناء حياتها فليس من المتصور توجيه مثل هذه الإهانة العلنية للملكة وإسمها.. ولو كان الإسم قد محى بعد موت نفرتيتى فليس من المقبول تصور موافقة زوجها المخلص على ذلك. وبهذا انتهت النظرية القائلة بأن نفرتيتى قد اختفت وتم محو إسمها وإبداله باسم إبنتها الكبرى.

وتقرر مؤلفة هذا الكتاب أنها بعد أن شاهدت ودرست كل الآثار المأخوذة من المنتجع الجنوبى والتى تتضمن إسماً ممحواً وإسماً آخر حفر فوقه، أن من الصعب فعلاً قراءة بقايا وآثار الإسم الذى تم محوه قراءة واضحة، ولكن جميع الحروف أو العلامات الهيروجليفية التى يمكن قراءة بقاياها هى من مكونات اسم «كيا» وليست من مكونات اسم نفرتيتى أو أحد ألقابها.

فمن هى «كيا» هذه..؟!

تدل الشواهد الأثرية التى اكتشفت أو عثر عليها مؤخراً أن «كيا» كانت زوجة ثانوية لأخناتون.. مجرد زوجة من الحريم ولكنها لم تكن أبداً «زوجته الملكية العظمى».. فلم يكتب اسمها اطلاقاً داخل الخرطوش الملكى. ولم تضع

على رأسها تاجاً كالملكات ولا زينت جبينها بالحية الحامية المقدسة وهى شعار تقليدى خاص بالملوك والملكات. ومع ذلك فقد كانت فى حقيقة الأمر زوجة ثانوية لأخناتون. وقد عثر على منظر لها منقوش على أحد الأحجار التى نقلت من العمارنة بعد تدميرها إلى مدينة هرموبوليس [الأشمونين حالياً]، تظهر فيه كامرأة عادية من النبيلات تزين رأسها بباروكة مميزة ذات طراز خاص.

وأشار البروفيسور «هاريس» إلى أن «كيا» قد أنجبت من أخناتون ابنتين أخريين وولداً واحداً هو «توت عنخ آمون». وبذلك يمكن القول بأن «كيا» قد اكتسبت مكانة خاصة أهلتها للحصول على الأقل على أجنحة خاصة بها وبذريتها فى القصرين الصغيرين الشمالى والجنوبى.

ولكن ما هى الأسباب التى أدت إلى تعمد محو اسمها وكتابة أسماء أخرى بدلاً منه؟.. هل كانت هناك منازعات عائلية أدت إلى مطالبتها بالاندراج فى الخط الملكى بالرغم من أن هذا الوضع الذى تطالب به سيؤثر على المراكز والحقوق الشرعية للأميرات الست بنات أخناتون ونفرتيتى باعتبارهن أميرات بالوراثة؟.. أو هل قامت بمحاولة لإدراج إبنتيها وإبنها فى الخط الملكى..؟!

ومن الغريب أن بعض أحجار العمارنة التى عثر عليها بمدينة هرموبوليس والتى عليها شواهد تدل على محو إسم «كيا» وكتابة أسماء أخرى فوقه، تدل على أن الإسم الذى كتب بدلاً من إسم «كيا» بعد محوه هو إسم الأميرة «مريت آتون» وإسم الأميرة الأخرى «عنخ إس إن با آتون» وهما ابنتان من بنات أخناتون ونفرتيتى. وقد تم هذا المحو والإبدال بالرغم مما قد يؤدى إليه من نتائج أهمها أن البنتين والولد الذين انجبتهم «كيا» قد أنجبهم أخناتون من ابنتيه «مريت آتون» و«عنخ إس إن با آتون» وليس من «كيا».

ويحذر البروفيسور «هاريس» من خطأ التسرع فى الاعتقاد بأن محو اسم «كيا» كان نوعاً من العقاب أو لأن نفرتيتى كانت مشمئزة منها ولا تقبلها. بل يفترض فرضاً منطقياً هو أن «كيا» قد ماتت.

ومما لا شك فيه أن شخصية نفرتيتى ومركزها السامى الرفيع الذى كانت تشغله لم يهتز أو يتأثر اطلاقاً بعملية زواج أخناتون بهذه الزوجة الثانوية التى أنجب

منها ابنتين وولداً.. ومن المؤكد أن نفرتيتى كانت مقتنعة بالمبررات التى أدت إلى هذا الوضع، فقد أنجبت لأخناتون ست أميرات ولم تنجب له وليداً ذكراً يكون له الحق فى الزواج من أخته الأميرة الوراثية ليضمن حق الجلوس على العرش واستمرار خط الملكية بداخل الأسرة. وكان من الواضح أيضاً أن نفرتيتى لم تعد قادرة على الانجاب، وتدل المناظر على مدى الحب الذى كانت تكنه نفرتيتى لبناتها فى مختلف أطوار أعمارهن وتدل بالتالى على مدى حرص نفرتيتى على حقوق بناتها الأميرات. وفوق هذا كله كانت نفرتيتى تدرك بذكائها أن حقوق وقوانين المحافظة على العرش الملكى فوق كل اعتبار، خصوصاً فى تلك الفترة الحرجة من التاريخ المصرى التى عاشتها.

● **رسائل العمارنة والمتغيرات الدولية:**

فى تلك الفترة ظهرت دولة «الحيثيين» الفتية ذات القوة المتنامية والتى بدأت فى التوسع جنوباً فى الشرق الأدنى. وأخذت تهدد الدول والامارات التابعة للنفوذ المصرى فيما نعرفه الآن من المناطق التى تشغلها كل من سوريا ولبنان وفلسطين وإسرائيل والأردن بما فيها مدن ساحلية مثل بيبلوس [جبيل] وصيدا وصور.. وقد أرسل الملوك والحكام المحليون رسائل تطلب الحماية والعون من مصر لمواجهة أطماع الحيثيين وتوسعاتهم المحتملة. وقد وردت هذه المطالبات ضمن الرسائل المعروفة باسم «رسائل العمارنة». ومن هذه الرسائل الدبلوماسية ما كان معنوناً باسم أخناتون وابنته «مريت آتون»، وما كان معنوناً باسم الملكة «تى» لتعزيتها فى وفاة زوجها الملك «امنحوتب الثالث» ولابلاغها بحقيقة الأحوال السياسية الدولية.

وإذا كنا لم نعثر حتى الآن على رسالة من رسائل العمارنة كانت معنونة باسم نفرتيتى فليس معنى ذلك أن نفرتيتى لم تكن ذات أهمية فى رسائل العمارنة، ويمكن تبرير ذلك بأن معظم هذه الرسائل قد فقد عبر الزمن.

هذا ويقتضى البحث التاريخى السليم ضرورة بذل المزيد من الاهتمام بدراسة كل ما تم العثور عليه من رسائل العمارنة دراسة علمية متأنية، حتى نعرف المزيد من المعلومات عن التاريخ المصرى القديم فى تلك الفترة من وجهة نظر الدول

والإمارات المعاصرة التى عاشت أحداث تلك الفترة وأحوالها السياسية. وبالرغم من ذلك فاننا ندرك مدى الصعوبات التى ترجع إلى عدم المعرفة الكافية باللغات الأجنبية التى كتبت بها هذه الرسائل وما قد يتسبب عن ذلك من سوء الفهم والتفسير.

• شواهد أثرية من الأشمونين:

من المسلم به الآن أن كثيراً جداً من أحجار العمارنة قد نقلت بعد تدمير المدينة وهدم منشآتها إلى مدينة هرموبوليس [الأشمونين] لاعادة استخدامها فى بناء منشآت جديدة، بل وأعيد استخدامها مرة أخرى فى منشآت أقيمت فى عصور لاحقة. وكان الكثير من تلك الأحجار ما زال يحمل ما عليه من نقوش العمارنة. ولذلك فما زال أمامنا الكثير من المعلومات التى توسع معارفنا عن أسرار فترة العمارنة التى لم يكشف عنها النقاب بعد. ونأمل كثيراً فى نتائج الحفائر والاستكشافات الأثرية التى تجريها بعثة المتحف البريطانى فى منطقة الأشمونين. فقد عثرت تلك البعثة على العديد من أحجار العمارنة المنقوشة التى نقلت من العمارنة وأعيد استخدامها فى منشآت الأشمونين. وقد عثر على بعض هذه الأحجار فى الطبقة العليا من الحفائر، كما عثر على بعضها الآخر فى الطبقة السفلى الأمر الذى يفهم معه ان هذه الأحجار قد أعيد استخدامها أكثر من مرة فى عصور متلاحقة.

ومن المتوقع العثور على المزيد من تلك الأحجار المنقوشة التى ستزيد بالتالى من معلوماتنا. أما ما تمت دراسته من النقوش التى وجدت على ما عثر عليه بالفعل من أحجار، فهو يؤكد المعلومات التى توصلنا إليها والتى تشير إلى أن اسم «كيا» قد محى وحفرت فوقه أسماء أخرى كإسم الأميرة «مريت آتون» والأميرة «عنخ إس إن با آتون» بل وإسم الأميرة «ماكت آتون» أيضاً الأمر الذى يدل على أن هذا الأثر الذى كتب عليه إسم الأميرة «ماكت آتون» كان ضمن أحجار بناء أقيم فى العمارنة قبل أحداث السنة الثانية عشرة، على ما سوف نقدمه ونشرحه فيما بعد.

كما عثر على نقش بأحد الأحجار المنقولة من العمارنة إلى الأشمونين يظهر فيه

منظر للأميرات الست جميعهن مما يفهم معه أن هذا الأثر يرجع تاريخه إلى قبيل وفاة الأميرة «ماكت آتون» وما سببته هذه الوفاة من الأحزان لوالديها.

وعثر أيضاً على أحجار مماثلة نقش عليها إسم «توت عنخ آتون» الذى تحوّل، إلى «توت عنخ آمون» فيما بعد. وأحجار عديدة أخرى نقش عليها اسم نفرتيتى كاملاً [نفر نفرو آتون نفرتيتى].

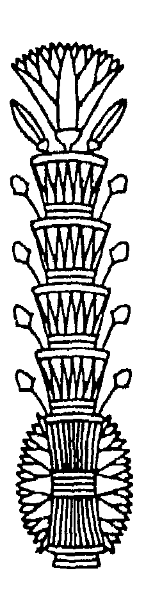
كذلك فقد عثر على نقوش لعدة مناظر متماثلة تمثل مجموعة مكونة من ثلاثة أشخاص غير مذكورة اسماؤهم. الأول منهم عبارة عن ملك يضع على رأسه تاج حرب منتفخاً مثل التاج الذى كان يلبسه أخناتون فى السنوات الوسطى من فترة حكمه. أما الشخص الثانى فهو سيدة تضع على رأسها باروكة شعر مميزة ذات طراز خاص تبدأ من فوق حاجبيها مباشرة. أما الشخص الثالث فى هذا المنظر المتكرر فهو طفل صغير ذكر. ومن المؤكد أن منظر هذا الثلاثى هو منظر عائلى بحت، ومن الممكن تصوره على أنه منظر لأخناتون ومعه «كيا» وابنها الذكر.

وتدل النقوش أيضاً على أن البنتين اللتين أنجبتها «كيا» قد سميتا على إسمى إثنتين من أخواتها غير الشقيقات وهما «مريت آتون الصغرى» و«عنخ إس إن با آتون الصغرى». وقد ذكرنا من قبل انه بعد محو إسم «كيا» وإبداله باسمى الأميرة «مريت آتون» والأميرة «عنخ إس إن با آتون» فإن المعنى الذى كان مقصوداً من هذا المحو والإبدال هو الإيعاز بأن أخناتون قد أنجب هاتين الابنتين من ابنتيه «مريت آتون» و«عنخ إس إن با آتون» وليس من زوجته الثانوية «كيا». ومع ذلك فإن هذا المحو والإبدال قد أكدا لنا الآن بصفة قاطعة حقيقة ان هاتين الابنتين قد أنجبتها من أخناتون زوجته «كيا» التى محى اسمها. ومن الممكن كذلك القول بأن «كيا» قد أنجبت له وريثاً للعرش هو «توت عنخ آتون».

كذلك فقد عثر بين أحجار العمارنة التى نقلت إلى الأشمونين على العديد من النقوش التى تذكر إسم أخناتون وإسم نفرتيتى كاملاً أى «نفر نفرو آتون نفرتيتى». ومع ذلك فقد عثر على حجر مكسور نقش عليه الإسم الآتونى لنفرتيتى

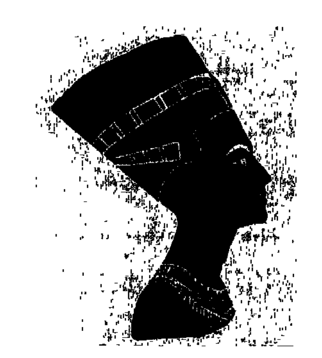
هكذا «نفر نفرو آتون مرى ..» [مرى معناها : المحبوبة من] والحجر فى هذا المكان مكسور ولا نعرف اسم الشخص المحبوبة منه .

ولكن إذا رجعنا إلى لوحة الحدود التى اكتشفها «بترى» وكان منقوشاً عليها الاسم الآتونى لنفرتيتى باعتبارها المحبوبة «من أخناتون» فيمكن عندئذ أن نتصور ان اسم أخناتون كان مكتوباً فى الجزء المكسور المفقود من هذا الحجر.





الفصل السابع



أحداث السنة الثانية عشر



• **مناسبتان :**

في السنة الثانية عشرة من حكم أخناتون حدثت مناسبتان صاخبتان قطعتا صفو الأيام الهادئة التي كانت تتسم بها الحياة في العمارنة : المناسبة الأولى ذات طابع دولي يتمثل في وصول وفود من الدول والممالك الخاضعة للامبراطورية المصرية وهم يحملون أكداساً من الجزية التي كانت مفروضة على بلادهم. والمناسبة الثانية كانت ذات طابع عائلي يتمثل في وصول الملكة «تي» أم أخناتون إلى مدينة العمارنة.

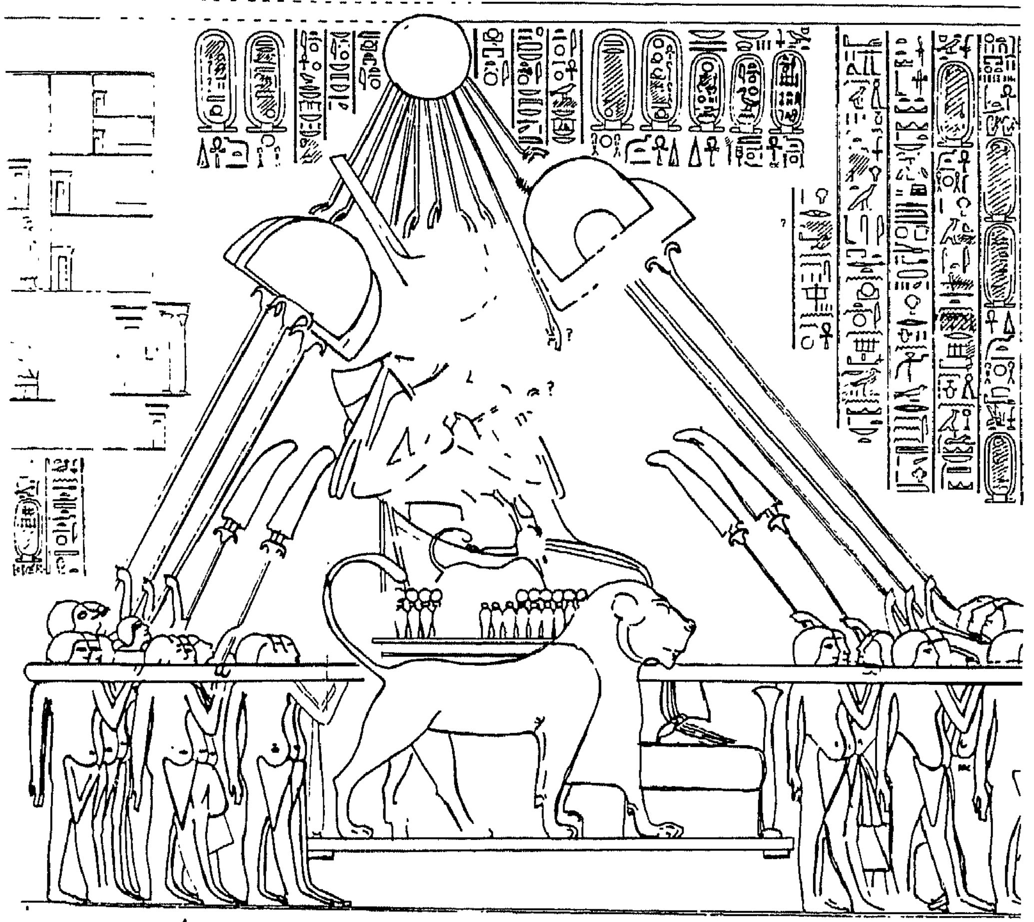
وقد نتساءل هنا هل كانت زيارة الملكة الأم للعمارنة قرب وقت وصول الوفود الأجنبية حاملة الجزية كان مقصوداً به إعطاء الأهمية للمناسبتين معاً.. أم كانت الملكة الأم ــ والمعروف عنها أنها كانت موهوبة وشديدة الذكاء ــ تريد أن توجه أنظار المستغرقين في عبادة آتون بالعمارنة إلى ضرورة توسيع اهتماماتهم وتوطيد صلاتهم بالعالم الخارجي.

وحين كانت الملكة «تي» زوجة للملك «امنحوتب الثالث» بلغت الإمبراطورية المصرية أوج عظمتها، ولاشك أنها اكتسبت الكثير من التجارب والمعلومات التي جعلتها على دراية واسعة وفهم عميق للأحوال السائدة بداخل مناطق الامبراطورية ولأحوال الدول الأخرى المجاورة لأطراف هذه الامبراطورية. لذلك فلم يكن من المستغرب أن ملوك وحكام الدول والإمارات الخاضعة للإمبراطورية المصرية كانوا يعرفون قدر هذه الملكة ودورها في تسيير العلاقات بين الحكومة المركزية في مصر وبين جميع الدول والإمارات الخاضعة للنفوذ المصري. وربما كان هذا هو السبب المباشر في قيام هؤلاء الحكام الأجانب بإرسال رسائلهم إلى الملكة «تي» في أعقاب وفاة الملك «أمنحوتب الثالث» لإبلاغها بحقيقة

الأوضاع السياسية الدولية التى كانت سائدة عندئذ خصوصاً بالنسبة للدول الأجنبية المجاورة.

● استقبال الوفود الأجنبية :

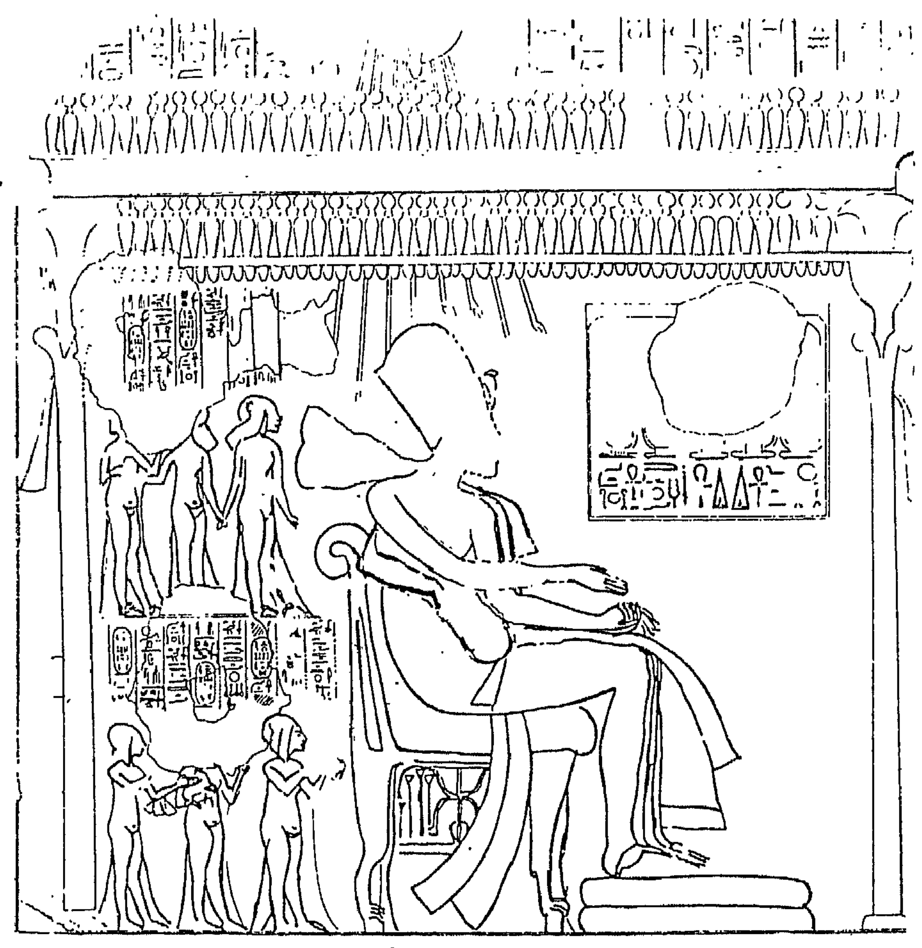
كان لابد من اضفاء جو من العظمة والأبهة على هذا المهرجان الدولى لاستقبال الوفود الأجنبية. لذلك نرى أخناتون ونفر نفرو آتون نفرتيتى محمولين على المحفة الملكية المصنوعة من معدن الإلكتروم ـــ وهو سبيكة خليطة من الذهب والفضة ـــ والتى تبرق فى نور الشمس ويزداد بهاؤها بجلال شخصية الملك وجمال الملكة [الصورة ٢٨].



(٢٨) أخناتون ونفرتيتى جالسان فى محفة ملكية فخمة. [من جمعية الاستكشافات الأثرية المصرية].

وخلف المحفة الملكية وأمامها نرى مجموعة من حملة المظلات العالية نصف المستديرة المحمولة على عصى طويلة ، ومجموعة أخرى ــ أقرب إلى المحفة ــ من حملة المراوح الريشية لتجديد الهواء وترطيبه .

وعندما وصل الملك والملكة إلى « قاعة الجزية » جلسا على كرسيين متجاورين من كراسى العرش ، وضعا بداخل مقصورة ملكية مرتفعة حافلة بالزخارف . وكان على رجال البلاط والسفراء ورؤساء الوفود الأجنبية أن يصعدوا درجاً منحدراً حتى ينالوا شرف الاقتراب من الملكين [الصورة ٢٩] .



(٢٩) العائلة المالكة بكاملها : أخناتون ونفرتيتى والأميرات الست فى إحدى الاحتفالات .
[من جمعية الاستكشافات الأثرية المصرية] .

ولا تظهر نفرتيتي في هذا المنظر بصورة كاملة ، ولكننا مع ذلك نحس بوجودها العاطفي متمثلاً في ذراعها اليمنى التي مدتها لتحيط بوسط الملك ، وبيدها اليسرى وهي تمسك بحنان وحب بيد الملك . كما نرى أيضاً العلم الصغير الخفاق المثبت خلف رقبتها وتحت تاجها . كما نرى جزءاً من ثوبها وجزءاً من قدميها بجوار قدمي الملك فوق الوسادة المزدوجة التي وضعت على الأرض كمسند للأقدام .

وبطبيعة الحال في مثل هذه المناسبات الرسمية كانت نفرتيتي تلقب باسمها الكامل «نفر نفرو آتون نفرتيتي» وباعتبارها أما للبنات الأميرات الست اللاتي يظهرن خلف الملك والملكة ، وذلك طبقاً لما ذكر في النص الهيروجليفي المكتوب بإتقان في هذا المنظر.



(٣٠) حملة الجزية والهدايا من الوفود الأجنبية . [من جمعية الاستكشافات الأثرية المصرية] .

ومن واقع [الصورة ٣٠] يمكننا أن نتصور أن حفل استقبال الوفود الأجنبية كان صاخباً ومزدحماً ، وكان هواؤه مثقلاً بخليط من الروائح الكثيفة التي تفوح من أنواع البخور والعطور والأعشاب العطرية والحيوانات والجلود المدبوغة وقطع الأثاث وغير ذلك مما كانت تحمله طوابير الوفود القادمة من البلاد الأجنبية .

كانت الوفود القادمة من النوبة والسودان والمناطق الافريقية الجنوبية تحمل معها سبائك الذهب وسبائك الفضة ، وأنياب الأفيال والتحف المصنوعة من العاج وقطع الأثاث المصنوعة من خشب الأبنوس والمطعمة بالعاج والتي يمكن أن نشاهد

مثيلاً لها فى قطع الأثاث التى عثر عليها بمقبرة «توت عنخ آمون». كذلك فقد أحضروا معهم فهوداً مستأنسة وقروداً وغزلان رشيقة لمعرفتهم المسبقة بولع المصريين وحبهم للحيوانات. ومن ضمن الهدايا التى أحضروها أيضاً مجموعة من الدروع المزخرفة بالزخارف المحلية ومن أنواع الأسلحة الأخرى كالحراب والأقواس والسهام.

وأحضرت الوفود القادمة من الجنوب وكذلك الوفود القادمة من الشمال والشرق كميات كبيرة من المسك والمر وخشب الصندل والتوابل والروائح وعطور الزينة والبخور الذى يحرق قربانا فى معابد آتون.

أما الوفود القادمة من المناطق السورية فيبدو أعضاؤها بلحاهم الطويلة وملابسهم الفضفاضة الحافلة بالزخارف الملونة والتى يتلفعون بها أو يلفونها حول أجسامهم. وقد أحضرت هذه الوفود معها عدداً من المركبات الحربية الثمينة تجرها أجود الخيول ومجهزة بأدوات التسليح. كما أحضروا معهم أيضاً أحد الظباء وبقرة وحشية وأسداً مستأنساً فى الغالب، وذلك على أساس أن هذه الحيوانات البرية تعتبر أثيرة ومفضلة لدى الفرعون. وقد رأينا من قبل أن أخناتون لم يكن يحب ممارسة الصيد أو قتل الحيوانات مثل أسلافه من الفراعنة الآخرين.

أما الأوانى والأوعية المعدنية ذات الأغطية المشكلة على شكل رؤوس حيوانات فأغلب الظن أنها كانت واردة من دول الشرق، بينما كانت أوانى «الأمفورا» الضيقة العنق وذات العروتين مماثلة تماماً لأوانى «الأمفورا» المعروضة بمتحف هيراكليون بجزيرة كريت، وربما كانت واردة إلى العمارنة من هناك.

أما الوفود الليبية فقد كان أعضاؤها يرتدون ملابس ذات طيات وثنيات ويغطون رؤوسهم بأغطية يبرز منها الريش، وأحضروا معهم كميات من بيض النعام وريش النعام اللازم لصنع المراوح الملكية وزينة الثياب أو أغطية الرأس.

وواضح من مجموعة المناظر التى سجلت هذا الاحتفال باستقبال الوفود الأجنبية أن أعضاء هذه الوفود كانوا نشطين فى حركاتهم ويهللون فى صخب باعلان تحياتهم للملك والملكة.

وهناك صفوف متتابعة من المناظر التى سجلت ما دار فى هذا الاحتفال.. فقد صور أعضاء الوفود الأجنبية وهم يحملون مختلف أنواع الهدايا التى أحضروها من بلادهم، أو وهم يجرون العربات والمركبات، أو يقودون ما أحضروه معهم من الحيوانات، أو وهم يحملون أنواع الأسلحة التى أحضروها معهم، أو وهم يحملون الفراء والجلود المدبوغة على عصى طويلة يرفعونها فوق أكتافهم، أو حتى وهم يستعرضون ألعابهم وفنونهم الشعبية التى يتميزون بها.

وهناك منظر [الصورة ٣١] نرى فيه استعراضاً صاخباً يقوم به مجموعة من الأفراد بعضهم يرقص وبعضهم يلعب المصارعة، وآخرون يقفزون ويتواثبون فى الهواء، أو يصفقون بأيديهم للمحافظة على «الريتم» أو الايقاع الخاص بأغانيهم القبائلية. كما نرى بعضهم وهم يهللون بالتحية والهتاف.



(٣١) استعراضات الرقص والألعاب الشعبية فى العمارنة.
[من جمعية الاستكشافات الأثرية المصرية].

وقد حضرت الأميرات الست هذا الاحتفال باستقبال الوفود الأجنبية. ونراهن فى [الصورة ٢٩] وهن واقفات خلف أبويهن فى صفين يتكون كل صف منها من ثلاث أميرات. فى الصف العلوى نرى الأميرة «مريت آتون» فى المقدمة وتبدو منغمسة تماماً فى مشاهدة مراسم الاحتفال، بينما تمسك بيدها اليمنى يد اختها الأميرة «ماكت آتون» كما لو كانت تحاول أن تحثها على متابعة مشاهد الاحتفال، ولكن الأميرة «ماكت آتون» تبدو منشغلة بشىء آخر واستدارت بوجهها لتتحدث مع أختها الأميرة «عنخ إن إس باآتون» التى تبدو فى آخر الصف العلوى وهى تحمل فى يدها شيئاً ربما كان من الهدايا التى قدمتها الوفود الأجنبية.

أما الصف السفلى فيتكون من الأميرات الثلاث الصغريات وكل واحدة منهن منشغلة بشأنها الخاص. وفى مقدمة الصف نرى الأميرة «نفر نفرو آتون الصغرى»

وهى «تطبطب» على شىء تحمله ربما كان حيواناً صغيراً من الحيوانات المدللة. وفى وسط الصف نرى الأميرة «نفر نفرو رع» [وهى أول من اقترن اسمها باسم الإله رع بدلاً من اسم الإله آتون]. وكانت تحمل على ذراعها غزالاً صغيراً من المؤكد أنه كان من ضمن الهدايا التى أحضرتها الوفود الأجنبية خصيصاً للأميرات الصغيرات. وفى آخر الصف نرى الأميرة الصغرى «سبتن رع» وهى تحاول إطعام الغزال الصغير الذى تحمله أختها.

• زيارة الملكة «تى» للعمارنة:

أما المناسبة الهامة الثانية التى حدثت فى السنة الثانية عشرة من حكم أخناتون فهى الزيارة التى قامت بها أمه الملكة «تى» لمدينة العمارنة. ونلاحظ منذ البداية أن الملكة الأم كانت لم تزل محتفظة بلقبها الرسمى باعتبارها «الزوجة الملكية العظمى» للملك، وذلك بالرغم من وفاة زوجها «أمنحوتب الثالث».

جاءت الملكة «تى» لزيارة العمارنة وقد اصطحبت معها كامل حاشيتها وبطانتها، وعلى رأسهم «حويا» الذى كان يشغل منصب المشرف العام على بيتها وخزانتها وحريمها من الوصيفات وعلى قصورها فى طيبة والفيوم. ونظراً لهذه المكانة الرفيعة التى كان يشغلها «حويا» فقد قام الملكان أخناتون ونفرتيتى بمنحه أوسمة ونياشين «الياقات الذهبية» التى تؤهله إلى حمل لقب «من أصحاب الذهب».

وقد بنى «حويا» لنفسه مقبرة بالمرتفع الصخرى العالى بشرق العمارنة، ولكن هذه المقبرة مثل غيرها من مقابر النبلاء الأخرى التى أقيمت على هذا المرتفع الصخرى لم تستعمل للدفن إطلاقاً. ومع ذلك فمن حسن الحظ أن «حويا» قد سجل على جدران هذه المقبرة معظم المناظر لوقائع الزيارة التى قامت بها الملكة «تى» للعمارنة، وهى مناظر جميلة وتعرض علينا بوضوح معظم تفاصيل هذه الزيارة.

سجلت هذه المناظر كل مراسم التشريف العظيم الذى قوبلت به الملكة الأم وكل ما سببته هذه الزيارة من سرور وابتهاج.

واحتراماً لذكرى زوجها المتوفى الملك «أمنحوتب الثالث» فقد سُجِّل له منظر وحيد فوق العتبة العليا فى الجانب الداخلى لبوابة المقبرة. ولم يظهر الملك المتوفى فى أى منظر آخر سواء فى مناظر زيارة المعبد أو منظر حفل الغداء الذى تظهر فيه الملكة «تى» وحدها ومعها الأميرة «باكت آتون» التى تحمل لقب «إبنة الملك» وهما جالستين فى مواجهة أخناتون ونفرتيتى وبناتها.

أما المنظر الوحيد الذى يظهر فيه الملك المتوفى «امنحوتب الثالث» فقد نقش بطريقة توحى بالرمزية والتعبيرية فى آن واحد، حيث نرى الملكة «تى» جالسة أمامه وفى مواجهته فى حين أنها كانت تصور أثناء حياته جالسة بجواره. ونرى إلى جانب الملكة «تى» الأميرة «باكت آتون» جالسة إلى جوارها، وترفع كل من الملكة والأميرة يدها اليمنى بشكل طقسى كما لو كان تعبيراً عن تحية رزينة يرسلانها إلى الملك المتوفى فى العالم الآخر. بينما يرد هو التحية أو يتقبلها بإيماءة ضعيفة مُتْعَبة.

وتظهر الملكة «تى» فى هذا المنظر وهى تضع على رأسها غطاء الرأس المزين بالريش، بينما يظهر الملك المتوفى وهو يضع على رأسه تاجاً مسطحاً تبرز منه خلف رقبته راية صغيرة، كما كان يتزين بالحية المقدسة فوق جبهته. ويلاحظ فى هذا المنظر أن أشعة آتون تسطع على كل من الملكة «تى» والملك المتوفى وتمتد إليهما على شكل أياد تباركهما وتمنحهما علامة «عنخ» رمز الحياة الأبدية، وبذلك يكون «أمنحوتب الثالث» والملكة «تى» هما الوحيدين ــ بعد اخناتون ونفرتيتى ــ اللذين نالا هذه المنحة العظيمة والتشريف المباشر من الإله آتون.

وكان من المعتاد تصوير الملكة «تى» اثناء حياة زوجها فى هيئة الملكة المحبة لزوجها أو الأم التى ترعى ابنها. ولكنها لم تصور معه فى أى منظر تظهر فيه كشريكة فى أداء مراسم الحكم، وذلك بالرغم من أنها كانت ــ هى وزوجها ــ محل عبادة فى بلاد النوبة.

ومن مناظر الملكة «تى» المنقوشة على جدران مقبرة «حويا» نلاحظ أن الملكة كانت لم تزل تتمتع بمعظم ألقابها التى كانت معروفة بها أثناء حياة زوجها، خاصة لقب «الأميرة الوراثية» بالرغم من أنها ــ مثل نفرتيتى ــ ليست

من دماء ملكية. وكذلك لقب «التى تملأ المكان جمالاً» وهى بالفعل كانت كذلك. ولقب «سيدة الملك المحبوبة منه» ولقب «سيدة الأرضين». وذلك إلى جانب لقب «الزوجة الملكية العظمى للملك» وهو لقب يبدو أن الملكات العظيمات كن يحتفظن به طوال حياتهن بعد وفاة أزواجهن الملوك.

ولموازنة المنظر التعبيرى الحزين الذى يظهر فيه الملك الراحل أمام الملكة «تى» والأميرة «باكت آتون». نرى على النصف الثانى من العتبة العليا للباب منظراً آخر لأخناتون ونفرتيتى ولكن التعبير فيه مختلف تماماً عن المنظر الأول. فقد جلس الاثنان جوار بعضهما، وأسند أخناتون ذراعه فوق كتف نفرتيتى التى تضع يديها فوق ركبته بينما ترفع يدها الأخرى منادية على بناتها ومرحبة بهن، وفى الوقت نفسه نراها وقد استدارت تماماً بوجهها نحو وجه اخناتون بتعبير غير مسبوق فى تاريخ المناظر الملكية، الأمر الذى نفهم منهم مدى قدر الحرية الفنية التى كان يتمتع بها فنانو العمارنة فى تكوين مثل هذا المنظر الذى يكاد أن يعبر عن صخب الأميرات الصغيرات بنات اخناتون ونفرتيتى وهن يلعبن بالمراوح المصنوعة من الريش ويشتركن فى الأحاديث الدائرة. وبهذه العناصر المكونة للمنظر، يصبح هذا المنظر على النقيض تماماً من المنظر الرمزى الحزين الذى يجاوره فى النصف الآخر من هذه العتبة العليا، بالرغم من علاقة التجاور بين منظرى العائلتين الملكيتين.

وتدل بقية المناظر المنقوشة على جدران مقبرة «حويا» على أن أخناتون قد وفر لوالدته الملكة «تى» كل مراسم الترحيب والحفاوة والتشريف والتكريم. فقد رافقها اخناتون عند زيارتها للمعبد الكبير المسمى «معبد آتون فى آخت آتون».

ومن هذا الاسم يتضح لنا أن هذا المعبد كان ضمن المنشآت الكبرى بمدينة «آخت آتون» [العمارنة]. وكذلك عند زيارتها لمعبد ظل الشمس الذى كان يسمى «معبد ظل رع».

وفى خارج المعبد نرى منظراً لمجموعة من السيّاس ومعهم الخيول وهم على أهبة الاستعداد للقيام بالخدمات المطلوبة منهم. ومن المحتمل أن تكون الخيول الظاهرة فى هذا المنظر من خيول الاصطبلات الخاصة بالملكة «تى». ونحن نذكر

هذا الاحتمال استناداً إلى قطعة أثرية موجودة بمتحف «بترى» عثر عليها ضمن آثار العمارنة. وهذه القطعة الأثرية عبارة عن ختم ثقيل من الحجر الجيرى يبلغ طوله نحو ست بوصات [١٥,٢سم] وله فى الوجه الخلفى نتوء مناسب كان يستخدم كمقبض لهذا الختم، وعلى وجهه الأمامى نقش غائر بعمق كبير يمثل خرطوشاً ملكياً كتب بداخله إسم الملكة «تى» ويحيط بهذا الخرطوش من الجهتين نقش يمثل حصانا، وفوق كل حصان من هذين الحصانين نقش آخر يمثل سحلية وهى علامة هيروجليفية تعنى كلمة «كثير». ويفهم من ذلك أن هذا الختم يعنى أن الملكة «تى» كانت تمتلك خيولاً كثيرة.

ويذكر البروفيسور «سميث» Smith أن هذا الختم المحفور بعمق وبطريقة جيدة كان يُضغط به على الطين أو الصلصال الطرى فتظهر أشكال الختم والكتابة المنقوشة عليه بارزة. وبما أن من الواضح أن هذا الختم كان مخصصاً للاصطبلات فقد كان يستعمل عند إغلاق هذه الاصطبلات بعد انصراف السيّاس ليلاً. ويعتبر هذا الطراز من الأختام شديد الشبه بالطراز الذى استخدم فى ختم الباب الخارجى الأول فى مقبرة توت عنخ آمون.

وعلى جدران مقبرة «حويا» نجد منظراً تعرض للتلف الشديد، ولكنه يبين لنا عمليات جمع الطعام من مسطح مائى يبدو كالأحراش، ونرى فيه الطيور وقد وقعت فى الشراك الى نصبت لها جوار الأعشاب الطويلة التى تملأ المستنقع وشطآنه، ونرى أيضاً قطيعاً من الماشية يرعى على شاطىء النهر جوار كوخ الراعى الذى يظهر فى المنظر وأمامه كومة من الطعام. كما نرى أيضاً أحد قوارب الصيد وهو يسبح فوق صفحة النهر بينما يقوم الصياد بصيد الأسماك باستخدام الشبكة العادية أو الشبكة المدببة ذات الطرفين الأمامى الواسع والخلفى الضيق والتى توضع فى مسار سباحة الأسماك فتمسكها.

ومن المعروف أن هناك العديد من مناظر الصيد فى الأحراش نقشت على جدران المقابر التى يرجع تاريخها إلى عصر الأسرة الثامنة عشرة. وهى مناظر تقليدية تكاد أن تكون متماثلة، نرى فيها رب الأسرة صاحب المقبرة وهو يمارس

عملية صيد الأسماك والطيور من الأحراش، سابحاً فوق قارب صغير ضيق من سيقان البردى.

وفى إحدى مقابر طيبة نرى منظراً لقيام الأسرة بعملية صيد فى الأحراش المملوءة بالأسماك والطيور المائية.

وينقسم هذا المنظر فى واقع الأمر إلى قسمين فى القسم الأول نرى رب الأسرة واقفاً فوق قارب مزين فى مقدمته ومؤخرته بزهور اللوتس، ويقوم الزوج بصيد إحدى الأسماك مستخدماً حربة طويلة، بينما جلست زوجته بهدوء وهى تضع يدها على ساق زوجها لتحثه وتشجعه، وفى مقدمة هذا القارب نجد خادمةً واقفة وقد أمسكت فى إحدى يديها زهرة من زهور اللوتس وتمسك بيدها الأخرى طائراً تم اصطياده.

وفى القسم الثانى من المنظر نرى قارباً آخر يقف فيه رب الأسرة وقد أمسك فى إحدى يديه بزوج من الطيور التى قام باصطيادها، بينما يتأهب لضرب طائر آخر بالعصا التى يمسكها بيده الأخرى. وتقف الزوجة خلف زوجها وهى تبدو معجبة تماماً بأعماله، وتقف بالقرب من الزوجين فتاتان صغيرتان أغلب الظن أنهما ابنتاهما. وتبدو الابنة الأولى واقفة فى مؤخرة القارب وهى تمسك مجموعة من الطيور وزهور اللوتس، بينما انصرفت الإبنة الثانية عن هذا كله وظهرت وهى تنحنى بشدة لتلتقط إحدى زهور اللوتس من فوق سطح الماء.

وفى المتحف البريطانى أحد المناظر التقليدية للصيد فى الأحراش، نرى فيه قطاً مخططا يبدو مدرباً على القفز لاحضار الطيور التى تسقط بعد ضربها بالعصا المقوسة، بينما يقف رب الأسرة فى القارب وهو يصوب عصاه بإحكام نحو أحد الطيور الطائرة. كما تقف عنزة صغيرة فى مقدمة القارب تبدو سعيدة بهذا كله.

وكان من المألوف فى مثل تلك المناظر أن تظهر طرق صيد البط العادى والبط النهرى الصغير والحمام والطيور المائية الأخرى الصالحة للأكل وكذلك الماعز الوحشى سواء باستخدام الشراك أو الشباك أو العصى المقوسة.

أما فى العمارنة فقد صورت مناظر كثيرة للحيوانات التى كانت تصلح للطعام

الآدمى ، مثل قطعان الماشية التى كانت تربى فى الزرائب ، والخراف والماعز والخنازير والثيران . وكذلك نجد فى مناظر القرابين التى كانت تقدم إلى الإله آتون قطعاً من اللحم والطيور. كما كان من المباح أكل لحم الطرائد التى يتم اصطيادها مثل الغزلان والحيوانات الصحراوية كالظباء والوعول والبقر الوحشى .

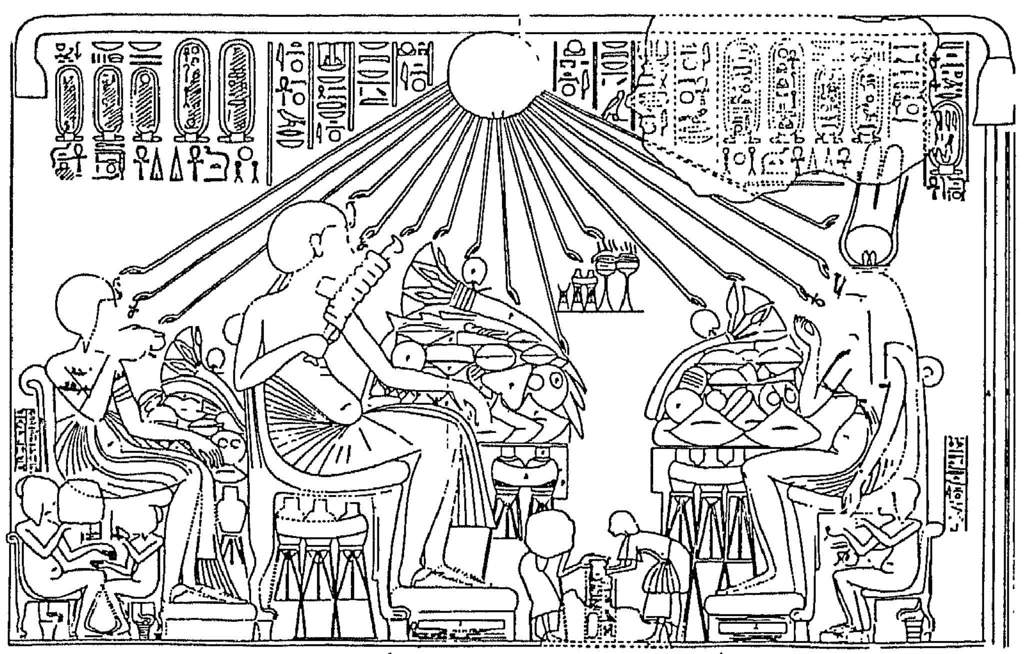
وإلى جانب كل أنواع هذه الحيوانات الصالحة للطعام البشرى ، صورت مناظر كثيرة للنباتات والخضروات وثمار الفاكهة مثل الخس الذى كان يعتقد أنه يقوى الطاقة الجنسية والتين الحلو والشمام والبطيخ وأنواع البلح والتمور الفاخرة .

● الوليمة الملكية :

ومن حسن الحظ أننا نستطيع أن نشاهد إحدى ولائم الطعام الملكية التى أقيمت بمناسبة زيارة الملكة « تى » للعمارنة فى السنة الثانية عشرة من حكم أخناتون .. ونستطيع أن نعايش أفراد العائلة الملكة أثناء هذه الوليمة ، وأن نرى ما كانوا يرونه وما كانوا يأكلونه ويشربونه وما كانوا يرتدونه من ثياب وزينة ، ونستمتع بما كانوا يتبادلونه من ابتهاج وسمر فى تلك الصحبة العائلية السعيدة . وذلك كله من خلال أحد المناظر المنقوشة على جدران مقبرة « حويا » .

ها هو أخناتون يجلس قبالة أمه الملكة « تى » واخته غير الشقيقة الأميرة « باكت آتون » وحول أخناتون نشاهد زوجته الملكة نفرتيتى وبناته الأميرات الصغيرات . ولم تكن هناك مائدة رئيسية تتوسط قاعة الطعام ويجلس المدعوون حولها ، بل كان لكل فرد من الكبار مائدة الطعام الخاصة به ومائدة أخرى للمشروبات بجوار مقعده [الصورة ٣٢] .

ونلاحظ أن كلاً من الملكة « تى » والملكة نفرتيتى ترتدى ثوبا طويلاً ذا كسرات ، بينما تضع الملكة « تى » فوق باروكتها غطاء الرأس ذا الريش ، ربما كنوع من التحية والتقدير لابنها الملك وزوجته الملكة . وفى الوقت نفسه نرى أخناتون ونفرتيتى وقد تحررا من لبس التيجان الرسمية واكتفيا ــ ربما من أجل راحتهما ــ بباروكتين عاديتين تطل من كل منهما الحية الملكية المقدسة كغطاء لرأسيهما .



(٣٢) الملكة تي تتناول الطعام مع العائلة المالكة في العمارنة.
[من جمعية الاستكشافات الأثرية المصرية].

ويبدو أخناتون فى هذا المنظر وهو يأكل بعض شرائح اللحم المشوى المرشوقة حول قطعة طويلة من العظم يمسكها فى يده اليمنى. ونرى نفرتيتى وهى تنظر إلى دجاجة صغيرة محمرة ترفعها بيدها نحو فمها أما الملكة «تى» فمن الصعب معرفة ماذا كانت تأكله لأن هذا الجزء من المنظر كان ممحواً. ومع ذلك فاننا نستطيع أن نلاحظ يدها اليسرى وهى ممتدة نحو الأميرة « باكت آتون» الجالسة بجوارها لتمنحها قطعة من الطعام. كما نلاحظ أيضاً أن الملكة «تى» كانت منهمكة فى حديث تستخدم فيه إشارات بيدها اليمنى.

وبطبيعة الحال ففى مثل هذه الولائم يقدم الخبز كما يتكون الطعام الرئيسى من اللحم والطيور والأسماك النيلية. ومما لاشك فيه أن هذا الطعام كان يقدم فى أطباق أنيقة عثر على بعض كسرات منها محفوظة الآن بمتحف «بترى».

وتدل بقايا وكسرات تلك الأطباق على أنها كانت مدهونة من الداخل بطبقة بيضاء مزججة، كما أن بعضها كان على شكل سمكة ملونة مزججة ولها زعانف كانت تستخدم كمقبض للإمساك بالطبق. ومن بعض كسرات الأطباق التى عثر

عليها «بترى» فى العمارنة يتبين لنا أنها كانت مصنوعة من «القرع» الأصفر المجفف، وأن هذه الأطباق كانت تستخدم لتقديم الخس أو الخضروات النيئة أو المطبوخة، أو لتقديم العدس أو البصل. وكانت الخضراوات والفواكه تنقل إلى العمارنة عبر نهر النيل من مزارع الضفة الغربية المخصصة لتموين المدينة. ومن الطبيعى أن الملح والزيوت النباتية كانا يستخدمان فى عمليات طهى هذه الخضراوات.

وكانت هناك أيضاً أطباق مدهونة بطبقة مزججة ومصنوعة على شكل نصف بطيخة أو شمامة، وكانت تستخدم لتقديم مختلف أنواع الفواكه وأهمها الرمان الذى كان يزرع بكثرة فى تلك المنطقة.

أما أنواع الكعك والحلويات الأخرى فقد كانت تصنع من دقيق الحبوب التى يتم طحنها بمطاحن حجرية يدوية، وكان عسل النحل يستعمل فى التحلية.

كذلك فقد كانت هناك أوانى وأوعية خاصة بالأطفال لحفظ اللبن والماء وأوانى وأوعية أخرى خاصة بحفظ الجعة والأنبذة. ومن الطريف أن هذه الأوعية كانت تختم بخاتم يدل على تاريخ صناعة الجعة أو النبيذ الذى يحفظ فيها منسوباً إلى سنوات حكم الملك، ولذلك فهى تساعد على نحو ما فى تحديد هذه السنوات وما قد يحدث فيها من أحداث.

وفى منظر الوليمة نرى مجموعة من الأوانى التى كان يعاد ملؤها كلما فرغت، كما نرى فى الجزء العلوى الأيمن من المنظر موقدين مشتعلين ربما كانا يستخدمان لحرق البخور أو الأعشاب العطرية أو للمحافظة على سخونة الأطعمة.

ولراحة الجالسين على المأدبة، نراهم وقد أسندوا أقدامهم على وسائد حمراء لينة موضوعة فوق مساند للأقدام مصنوعة من الخشب ومزخرفة بزخارف ملونة، وذلك حتى لا تتدلى أقدامهم وتلامس الأرض. ونلاحظ أن هذه المساند المخصصة للأقدام متفاوتة فى الحجم لتناسب قدمى الشخص الجالس. فسند القدمين الخاص بأخناتون وكذلك المقعد الذى يجلس عليه أكبر حجما من مسند القدمين الخاص بالملكة «تى» كما أن هذا المسند الأخير أكبر حجماً من المسند الخاص بقدمى نفرتيتى.. فهل يعنى هذا أن قدمى الملكة «تى» كانتا أكبر حجماً من

قدمى الملكة نفرتيتى، أو ربما يرجع هذا إلى اختلاف المنظور الذى سجله الفنان فى تلك اللوحة. ونلاحظ كذلك أن مسند القدمين الخاص بالأميرة «باكت آتون» صغير الحجم ليتناسب مع حجم قدميها. كما نلاحظ أن الأميرتين الصغيرتين الجالستين خلف نفرتيتى يسندان أقدامهما الحافية فوق وسادة رقيقة لينة.

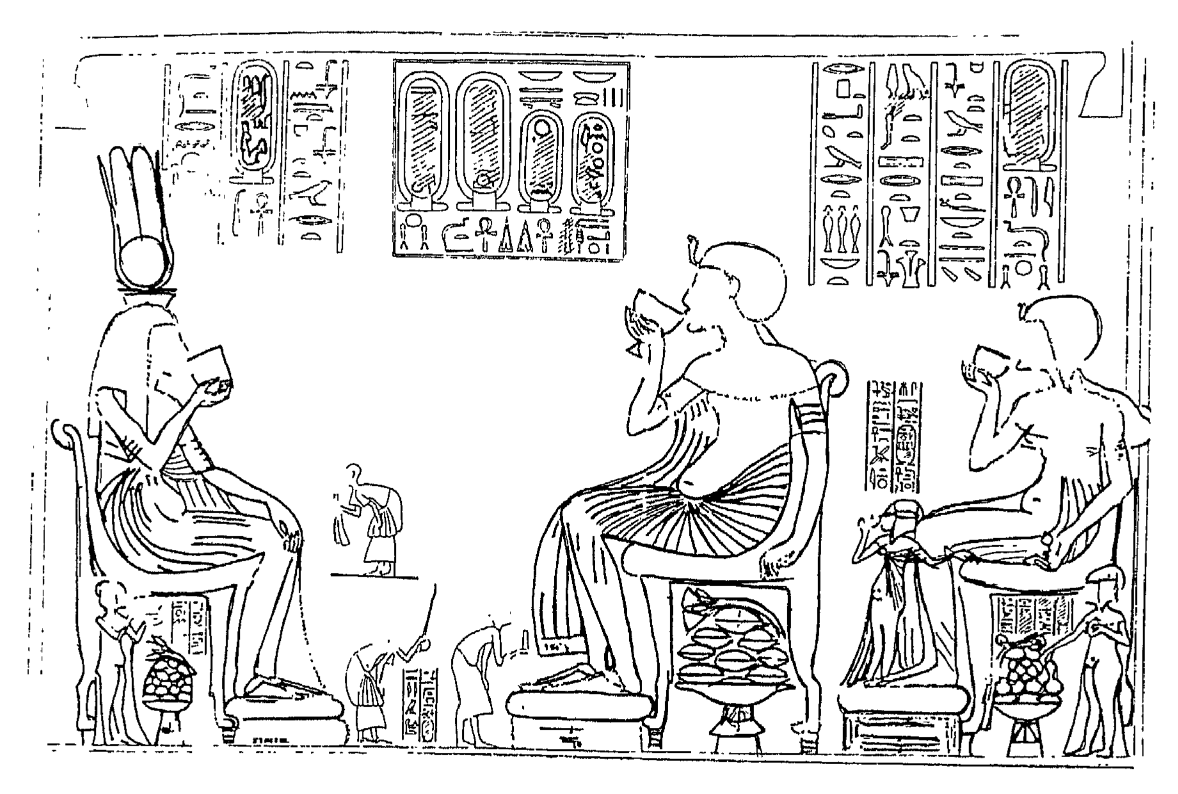
وإذا تأملنا فى الناحية اليسرى من الجزء السفلى للمنظر نلاحظ أن مسند القدمين الخاص بنفرتيتى يتجاوز قليلاً طرف الرجل الخلفية لمقعد أخناتون، الأمر الذى يجعلنا نعتقد أن الفنان الذى قام بتصميم هذا المنظر كان يريد أن يعبر لنا عن أن نفرتيتى كانت جالسة «بجوار» أخناتون ولكن الضرورة الفنية جعلته يصورها وهى جالسة «خلفه» وذلك حتى تتاح له فرصة تسجيل المنظر الكامل لكل منهما بوضوح دون أن يخفى أحدهما الآخر.

ومن هذا المنظر وأمثاله من المناظر الأخرى التى تسجل ما كان يدور فى حجرات وقاعات وأبهاء البيت أو القصر الملكى الذى تشرف عليه نفرتيتى نلمس على الفور أنها إلى جانب ما كانت تتمتع به من جمال وشخصية هادئة، كانت تتمتع أيضاً بذوق رفيع وكفاءة عالية فى توفير جو عائلى يتميز بالرقة والأناقة والجمال والهدوء والسلام. وربما كان هذا هو السبب فى الوصف الجميل الذى وصفه بها أخناتون فى أحد نقوش العمارنة بأنها «التى تسترضى قلب الملك وتريحه فى بيته» [الصورة ٣٢].

وفى منظر آخر مجاور للمنظر السابق نرى العائلة الملكية وقد انتقلت إلى حجرة أخرى لتناول المشروبات والفواكه والحلويات، وذلك بعد أنتهائها من تناول الطعام [الصورة ٣٣].

وكنا قد رأينا اخناتون فى المنظر السابق وهو يرتدى ثوباً ذا كسرات وبدون أكتاف. أما فى هذا المنظر فنراه وقد ارتدى الجزء العلوى من هذا الرداء ذى الكسرات وهو الجزء الذى يغطى كتفيه، مثله فى ذلك مثل الملكتين اللتين ارتديتا ما يغطى أكتافهما. وربما كان ذلك بسبب برودة الجو قرب المساء.

ولا شك أن زخارف جدران تلك الحجرة كانت مختلفة عن زخارف الحجرة السابقة، بالرغم مما نراه هنا من أن الفنان قد استغل الجدران لكتابة أسماء وألقاب من يظهرون فى هذا المنظر.



(٣٣) الحلوى والمشروبات المنعشة بعد تناول الطعام. [من جمعية الاستكشافات الأثرية المصرية.

ونلاحظ أن اخناتون يتناول شرابه من كأس ذى ساق وقاعدة، بينما تشرب الملكتان من إناءين عاديين بلا مقابض.

وبالرغم من أننا لم نعثر على أى أثر لتلك الكؤوس والأوانى المستخدمة فى هذا المنظر فأغلب الظن أنها كانت مصنوعة من الذهب أو الفضة مثل الكؤوس والأوانى التى وصلت إلينا من آثار ملوك آخرين.

وبجوار كل من الملكتين تى ونفرتيتى نرى سلة مملوءة بأنواع من الفواكه والكعك ويبدو أن محتويات هاتين السلتين كانت تروق للأميرات الصغيرات. إذ نرى الأميرة «باكت آتون» الواقفة بجوار مقعد الملكة «تى» وهى تأكل شيئاً من السلة المجاورة للمقعد، بينما نرى الأميرة الصغرى «عنخ إن إس آتون» وهى تقف فوق مسند القدمين الخاص بنفرتيتى، مستندة بيدها اليسرى على مقعد

أمها ، وهى تمسك بيدها اليسرى إحدى الثمار وتمد يدها اليمنى إلى السلة لتختار شيئاً آخر.

أما السلة المجاورة لمقعد أخناتون فهى مملوءة بأنواع خاصة من الحلويات والفطائر المحشوة .. يبدو أن كل شخص كان يطلب ما يريده ويفضله .

وفى المسافة الفاصلة بين أخناتون والملكة «تى» نرى «حويا» وهو يقدم فروض الولاء ، وهو يرفع الشارة الخاصة بمنصبه ووظيفته أمام الملك . ولا ندهش لإقحام «حويا» لنفسه فى هذا المنظر.. ألسنا فى مقبرته لنرى تلك المناظر الملكية المنقوشة على جدرانها ؟!

• الحفلات الموسيقية :

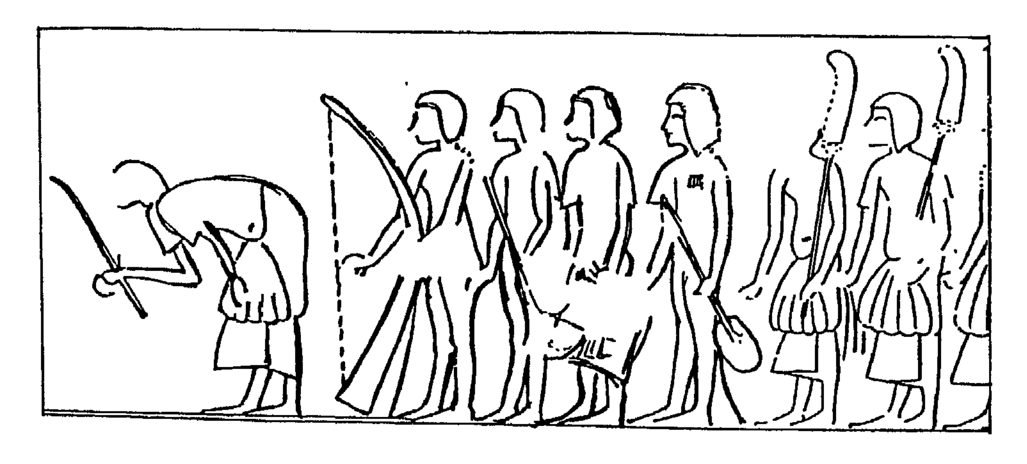
هناك مناظر كثيرة تصور لنا الحفلات الموسيقية التى أقيمت فى قصور الملوك والنبلاء طوال تاريخ الأسرة الثامنة عشرة . وفى العمارنة صورت أيضاً مناظر لتلك الحفلات الموسيقية والغنائية . ونلاحظ أن الفرق الموسيقية والغنائية الخاصة بالبلاط الملكى فى العمارنة يغلب عليها عنصر النساء المتخصصات فى الغناء والعزف على الآلات الوترية الموسيقية . هذا بالرغم من وجود مناظر أخرى نرى فيها رجالاً يعزفون على آلات الهارب الكبيرة ، بالإضافة إلى المناظر التقليدية المألوفة التى تصور بعض العميان وهم يعزفون على الهارب أو يشتركون معاً فى الغناء على شكل «كورس» . ومن المعروف أن كثيراً من العميان فى مصر القديمة كانوا يؤهلون للغناء والإنشاد والعزف على الآلات الموسيقية عن طريق السماع . وذلك كنوع من تخصيص الوظيفة المناسبة لهم حتى لا يكونوا عالة على المجتمع أو على ذويهم .

وهناك منظر من العمارنة محفوظ الآن بإحدى المجموعات الأثرية الخاصة بأمريكا . وبالرغم من التهشم الكامل للجزء العلوى من هذا المنظر، إلا أننا نستطيع أن نتبين فيه صورة للرباعى الوترى التقليدى من العازفات النساء ، تقودهن امرأة خامسة هى فى الغالب المغنية وقائدة الفرقة ، ونراها وهى تصفق بيديها للمحافظة فى وحدة الإيقاع .

وفى هذه الغرفة نرى العازفة الأولى وهى تقوم بالعزف على آلة هارب سباعية الأوتار وكبيرة الحجم، وخلفها نرى عازفتين تعزفان على آلتى عود يتدلى من كل آلة منها خيط بآخره الريشة التى تضرب بها العازفة أوتار العود، وهى فى الغالب مصنوعة من العاج. أما العازفة الرابعة فتقوم بالعزف على قيثارة جميلة التشكيل والتكوين ينتهى طرفها العلوى بتكوين زخرفى على شكل سنبلة. أما المرأة الخامسة، قائدة الفرقة، فكانت كما ذكرنا من قبل تصاحب هذا العزف بغنائها ومحافظتها على وحدة الإيقاع.

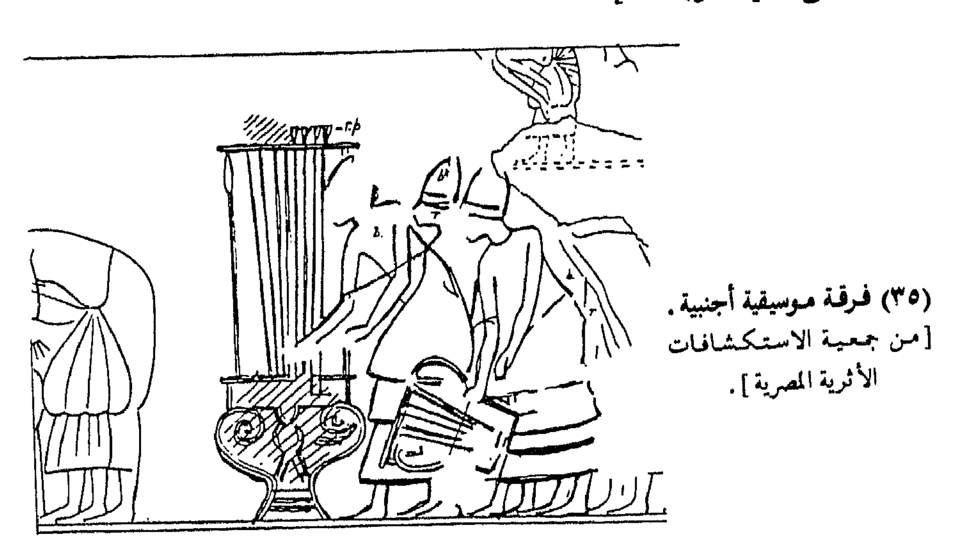
وإذا عدنا إلى مقبرة «حويا» لرأينا دليلاً أثريا على أن الحفلات الموسيقية كانت أيضاً من وسائل الترحيب والتكريم التى وفرها أخناتون ونفرتيتى للملكة «تى». فهناك منظر بالرغم من أنه مكسور أيضاً وتعرض لبعض التلف، إلا أنه يمثل بوضوح رباعياً للوتريات مكونا من العازفات النساء، وربما كان هذا الرباعى هو نفس الرباعى الذى يظهر فى المنظر الذى سبق أن شرحناه.

وفى منظر العمارنة [الصورة ٣٤] نرى «حويا» يتقدم أمام الفرقة الموسيقية كما لو كان يقدمها للعائلة الملكية. ونلاحظ أنه انحنى باحترام وإجلال شديد وهو يرفع الشارة الخاصة بمنصبه، الأمر الذى يجعلنا نعتقد أن بلاط الملكة «تى» كان مازال محتفظاً بالمراسم والبروتوكولات الرسمية إذا قورنت بجو التحرر الذى كان سائداً فى العمارنة.



(٣٤) رباعى الوتريات. [من جمعية الاستكشافات الأثرية المصرية].

وهناك منظر آخر فيه فرقة موسيقية أجنبية من العازفين الرجال . ربما كانوا من الزوار الذين قدموا مع الوفود الأجنبية ، أو ربما كانوا من الموسيقيين التابعين لبلاط الملكة «تى» [الصورة ٣٥].



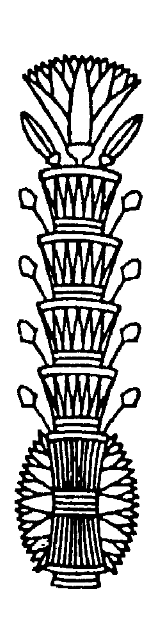
(٣٥) فرقة موسيقية أجنبية.
[من جمعية الاستكشافات الأثرية المصرية].

ويرتدى العازفون أعضاء تلك الفرقة أثواباً مكونة من عدة طبقات ويغطون رؤوسهم بقلنسوات طويلة مدببة من أعلى ومربوطة على جباههم برباط يشبه شال العمامة.

ونرى العازف الأول وهو يعزف على چنك ضخم ثمانى الأوتار يصل طوله إلى طول قامة العازف، وهو محمول على صندوق له شكل زخرفى أجنبى قد يكون سورياً فى الغالب. وقد يكون هذا المنظر أول تسجيل لصورة بدو الصحراء وهم يعزفون على آلاتهم المحلية ويعرضون فنونهم الخاصة. فمن المعروف أن قوائم وسنادات أوتار الآلات الوترية كانت تصنع غالباً على شكل رأس غزال، ولكننا فى هذه الآلة الموسيقية الأجنبية نلاحظ أن قوائمها قد صنعت على شكل حربتين، وهى «موتيفة» نابعة من فن صحراوى لاشك فيه.

ويدل منظر تمتع العائلة الملكية بالاستماع إلى تلك الموسيقى والأغانى والفنون الأجنبية على مدى ما كانت تتميز به هذه العائلة الملكية من سمات حضارية راقية.

كما أن سماح هذه العائلة المالكة للفنانين بكل هذا القدر من الحرية فى تصوير كل هذه التفاصيل من شئون الحياة الخاصة لأفراد العائلة هو أمر فريد فى نوعه فى الفن المصرى القديم الملتزم بقواعد صارمة عند تصوير المناظر الملكية .



الفصل الثامن

أواخر أيام العمارنة



• لا قلاقل ولا اضطرابات ولا ثورات :

يمكن القول بأن الحياة فى العمارنة كانت تسير على وتيرة هادئة ، ولم تكن . هناك أية خلافات أو أحداث تغير من المجرى الهادىء لهذه الوتيرة حتى ولو كانت من الاحتفالات الصاخبة . واستمرت العائلة المالكة فى ممارسة شئون الحكم وأعمال الدولة إلى جانب ممارسة الطقوس الدينية والعبادة الجديدة التى آمنت العائلة بإلهها الأوحد خالق كل شيء ، واستمرت كل مظاهر الحياة الأسرية القائمة على الحب المخلد الذى كان يربط بين الملك والملكة وبينهما وبين بناتهما الأميرات الست اللاتى كبرن وبدأن فى ممارسة أدوارهن كأميرات فى العائلة المالكة .

لم تحدث أية قلاقل أو اضطرابات أو ثورات تؤثر فى شئون الحكم أو تزعزع أركانه . وظل النبلاء وأعضاء البلاط الملكى وكبار رجال الدولة يواصلون العمل فى حفر وإنشاء مقابرهم ويزخرفون جدرانها بالمناظر التى تخلد ما كانوا يريدون تخليده من الأحداث وشئون الحياة فى العمارنة . تماماً مثلما فعلت الكنيسة الأوربية فيما بعد حين صورت على جدرانها مناظر وأحداثاً من الإنجيل .

ومع ذلك فقد حدثت بعض التغيرات ذات الأهمية والدلالات الخاصة بالرغم مما تبدو عليه تلك التغيرات من بساطة .

وأول هذه التغيرات ما لوحظ من أن إسم نفرتيتى قد بدأ يُكتب بكثافة وبصفة متكررة ، وبداخل خرطوشين ملكيين متوازيين ، تماماً مثلما يكتب الإسم الثنائى للملوك الفراعنة . وقد فعلت نفس الشيء الملكة «تَاوُسْرِتْ» التى حكمت البلاد فيما بعد كفرعون فى نهاية عصر الأسرة التاسعة عشرة . حيث كُتب إسمها الثنائى داخل خرطوشين ملكيين .

أما التغير الثانى فقد يبدو غير ذى أهمية، ولكنه ليس كذلك فى حقيقة الأمر. فقد لوحظ أن لقب «الزوجة الملكية العظمى» الذى كانت تتمتع به نفرتيتى قد حدث به بعض التغيير، فقد استبدلت كلمة «العظمى» بكلمة أخرى وإن كانت تؤدى نفس المعنى. أما كلمة «العظمى» فقد منحت كلقب لابنتها الكبرى الأميرة «مريت آتون».

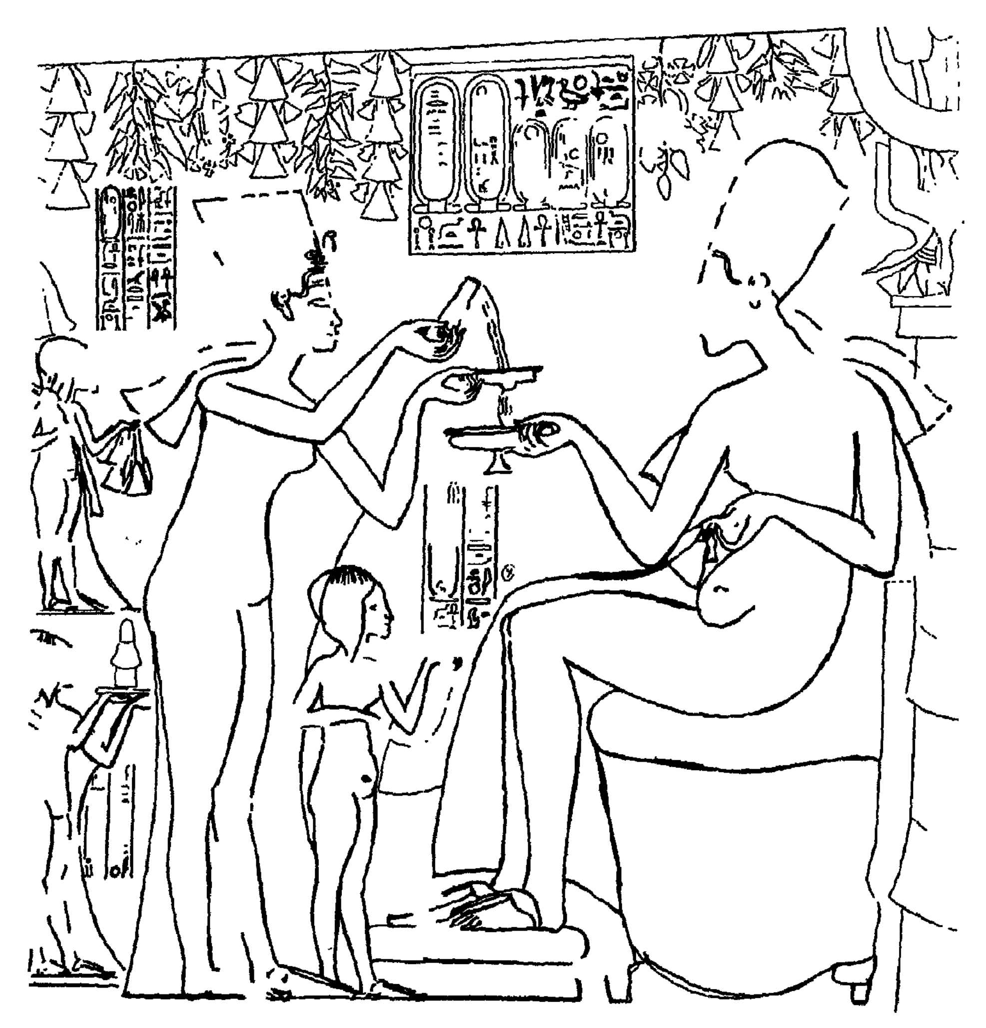
وقد لوحظ أن كلاً من «الملكتين الحاكمتين» حتشبسوت وتاوسرت اللتين جلستا على عرش مصر وحكمتا البلاد كالملوك الفراعنة، قد تخلت كل منهما عن لقب «الزوجة الملكية العظمى» بعد وفاة زوجها الفرعون. ولكن التغير الذى حدث فى إسم ولقب نفرتيتى وقع أثناء حياة زوجها أخناتون، وأثناء اشتراكها معه جنباً إلى جنب فى ممارسة شئون الدولة. الأمر الذى يبدو وكأن نفرتبتى قد فضلت أن يكتب إسمها الرسمى ثنائياً بجانب الإسم الثنائى لأخناتون وذلك لتأكيد الدلالة على أنها «شريكة» معه فى الحكم كملكة حاكمة أو أنها تتمتع بسلطة الحكم ومن حقها أن يكتب اسمها ثنائياً وبداخل خرطوشين ملكيين مثلما فعلت سابقاتها من «الملكات الحاكمات» اللاتى جلسن على عرش مصر وتولين الحكم كالفراعنة الرجال سواء بسواء.

● **الحزن العظيم:**

ولكن أهم الأحداث التى هزت كيان العائلة الملكية وأفعمت قلبها بالأحزان، هو موت الأميرة «ماكت آتون». وتصور لنا المناظر المنقوشة على جدران مقبرتها مظاهر اللوعة الشديدة وآثار هذه الصدمة المحزنة التى أصابت العائلة وعكرت صفوها وأمنها وسعادتها وتآلفها العائلى المستقر استقرار شروق الشمس على مصر كل صباح وغروبها حين يحين المساء.

● **نفرتيتى وألقابها الجديدة:**

وفى أحد المناظر الشهيرة التى سجلت التغيير الذى حدث فى لقب نفرتيتى، نراها واقفة أمام أخناتون الجالس على مقعد، وهى تصب «سائلا» من نوع ما فى كأس معدنى مسطح له ساق وقاعدة، يمسكه أخناتون بيده اليمنى [الصورة ٣٦]. وإذا تأملنا جيداً فى شكل وطراز هذا الكأس، لوجدناه ذا شكل مختلف



(٣٦) نفرتيتى باعتبارها «الزوجة الملكية العظمى» تصب السائل فى كأس أخناتون.
[من جمعية الاستكشافات الأثرية المصرية].

عن الشكل المعتاد لكؤوس الشرب التى كانت مستعملة فى العمارنة والتى ظهرت فى العديد من المناظر الأخرى. كما أن من المفروض أن هناك العديد من الخدم أو من رجال البلاط الذين يتولون تلبية طلب الملك إذا رغب فى الشراب.

ومن الواضح أن هذا المنظر يمثل طقساً احتفالياً ذا مغزى خاص قد يعنى التضرع للإله كى يمنح الفرعون حياة طويلة وسعيدة، وهو طقس صور فى مناظر

عديدة نرى فيها «الملكة العظمى» وهى تقوم بصب هذا السائل فى الكأس الذى يقدمه زوجها الفرعون.

وهناك منظر آخر يصور طقس الإراقة أو صب السائل فى كأس الملك [الصورة ٣٧]. وهذا المنظر محفوظ الآن بمتحف برلين ولكنه غير مكتمل، وبدون كتابة ولا أسماء، ولا تبدو فيه سوى الخطوط الأولية لتحديد صورة الملك والملكة. ومع ذلك فيمكننا أن تعتقد أن الصورة لأخناتون ونفرتيتى التى تضع على رأسها تاجها الأزرق المميز «خِبْرِش» وهى تقوم بصب السائل فى كأس يرفعه الملك، بينما تمتد أشعة آتون لتبارك رأسى الملك والملكة.

وهناك أيضاً منظر مماثل يصور الأميرة «عنخ إس إن آتون» بعد أن تزوجت



(٣٧) نقش لم يكتمل يصور الطقس الذى تقوم به «الزوجة الملكية العظمى» وهى تصب السائل فى الكأس الذى يقدمه الملك. [رسم منقول عن نقش محفوظ بمتحف الدولة ببرلين].

«توت عنخ آمون» وأصبحت ملكة على مصر وبعد أن تغير إسمها بالتالى إلى «عنخ إس إن آمون» ونرى فيه الملكة وهى تقوم بصب السائل فى كأس يرفعه زوجها الفرعون [الصورة ٣٨]. ولكننا نلاحظ أن الكأس مسطح وله ساق وقاعدة، ولكن حوافه الخارجية مزخرفة بقوائم على شكل زهور الأمر الذى يصعب أو يستحيل معه الشرب من هذا الكأس، كما أن الإناء الصغير الذى تصب منه الملكة لا تكفى محتوياته إذا فرغت كلها لملء كأس الملك، الأمر الذى نفهم معه أن المنظر يعبر عن طقس خاص شبه مقدس.

كذلك هناك منظر مماثل يصور الملكة «تاوسرت» التى جلست على عرش مصر كملكة «حاكمة» بعد وفاة زوجها الملك «سيتى الثانى» فى نهاية عصر الأسرة التاسعة عشرة [الصورة ٣٩]. ونرى الملكة فى هذا المنظر وهى تقوم بالطقس الخاص بصب السائل فى الكأس الذى يرفعه الملك. ولكننا نلاحظ أن الملك فى هذا المنظر يمسك فى يده الأخرى شيئاً شبيهاً بالمروحة ومنقوشاً عليه رمز هيروجليفى يعبر عن معنى «مليون» أو «كثير» الأمر الذى قد يعنى أن هذا



(٣٨) عنخ إس إن آمون باعتبارها «الزوجة الملكية العظمى» تقوم بصب السائل فى الكأس الذى يقدمه توت عنخ آمون.

[رسم منقول عن العرش الذهبى بالمتحف المصرى بالقاهرة].



(٣٩) الملكة تاوسرت باعتبارها «الزوجة الملكية العظمى» تقوم بطقس صب السائل فى كأس الملك سيتى الثانى. [رسم ت. م. داڤيس نقلاً عن نقش بمقبرة سبتاح].

الطقس الذى تقوم به «الملكات العظيمات» يقصد به أن الملكة تقوم بطقوس التضرع إلى الإله لكى يمنح زوجها الفرعون حياة طويلة أو حياة أبدية.

وقد ذكرنا من قبل أن المنظر غير الكامل والخالى من الأسماء والمحفوظ حالياً بمتحف برلين [الصورة ٣٧] تبدو فيه الملكة التى تقوم بأداء هذا الطقس وكأنها نفرتيتى، وهى نفرتيتى فعلاً، بالرغم من الرأى المتسرع غير السليم الذى قال به البعض، من أن هذا المنظر ليس لنفرتيتى وإنما هو «للشاب» الذى قيل أن أخناتون قد أشركه معه فى الحكم والذى لم نعثر حتى الآن على أى دليل أثرى يثبت وجوده.

وفى متحف «بترى» نقش على نصب حجرى مكسور يؤكد لنا أن الذى اشترك مع اخناتون فى الحكم هو «امرأة» وليس «شاباً» كما كان يقال. وقد أشير إلى ألقاب تلك المرأة بأنها «المحبوبة منه» [وهذا أحد ألقاب نفرتيتى]. كما أشير أيضاً إلى لقب آخر وهو «نفر نفرو آتون» [وهذا هو الاسم الآتونى لنفرتيتى].

ولكن أهم ما تضمنته النقوش فى هذا المنظر المحفوظ بمتحف «بترى» هو كتابة الإسم الثنائى لنفرتيتى مثلما كانت تكتب الأسماء الثنائية للملوك الفراعنة.

وقد سميت نفرتيتى فى هذا النقش باسم ملكى جديد هو «عنخ خبرورع» بالاضافة إلى اسمها الآتونى وهو «نفر نفرو آتون» وكذا لقبها الرسمى وهو «المحبوبة منه».

وإلى جانب الإسم الملكى الثنائى لنفرتيتى وألقابها نقش مماثل يحمل الإسم الملكى الثنائى لأخناتون. الأمر الذى يؤكد لنا أننا أمام ملكين حاكمين يشتركان معاً فى حكم البلاد.

وهناك نقش على صندوق عثر عليه بمقبرة «توت عنخ آمون» نقرأ فيه الإسمين الملكيين الثنائيين لكل من أخناتون ونفرتيتى، مكتوبين متجاورين وبنفس الطريقة، وإلى جانبهما نقرأ أيضاً إسم الأميرة «مريت آتون». ولكننا نلاحظ أن هذه الأميرة قد لقبت بلقب «الزوجة الملكية العظمى» لأبيها، وهو اللقب الذى أخذته عن أمها الملكة التى تخلت عنه بعد أن تلقبت بألقاب الملوك وآثرت استخدام اسمها الثنائى الملكى.

وبعد موت أخناتون استخدمت نفرتيتى أسماء وألقاباً جديدة مثل «ابن رع» [ويجب أن يقرأ على أنه «ابنة رع»]. واقترن هذا اللقب الرسمى باسم جديد هو «سمنخ كارع» أو «جِسِرْ خِبْرُو» ثم لقب «المحبوبة من آتون الحى» وذلك بدلاً من لقب «المحبوبة من زوجها الملك اخناتون» حيث لم يعد لاستخدامه مجال مناسب. وعلى هذا يمكن القول بأن الذى خلف اخناتون على العرش هو «نفرتيتى» نفسها بعد أن تسمت باسماء وألقاب رسمية جديدة هى «عنخ خبرو رع سمنخ كا رع ــ المحبوبة من الإله آتون».

- **المقبرة الملكية:**

وكان العمل يجرى طول الوقت فى اعداد المقبرة الملكية فى واد صغير عميق فى المرتفعات الصخرية بشرق العمارنة. ولاشك أن أعمال حفر حجرات المقبرة وممراتها ونقش جدرانها كانت أعمالاً صعبة وذات طابع خاص يميزها. بالاضافة إلى إعداد التوابيت الحجرية الضخمة وجميع قطع الأثاث الجنائزى الخاصة بكل من أخناتون ونفرتيتى والأميرات الست، بما فى ذلك تماثيل «الأوشابتى» التى كانت توضع بداخل المقبرة لضمان استمرار خدمة الميت فى العالم الآخر.

ولا جدال فى أن الصلوات الخاصة بضمان «الحياة الأبدية» للميت كان تتلى فى المعابد أو تنقش على الجدران، مَثَّل العمارنة فى ذلك كمثلها لأى مكان آخر فى مصر. ولكن من المؤكد أن النصوص والمناظر التى كانت تنقش على جدران المقبرة الملكية بالعمارنة كانت مختلفة تماماً عن النصوص والمناظر التى نقشت على جدران مقابر الملوك والملكات من أسلاف أخناتون ونفرتيتى وخلفائهما. وهذا أمر طبيعى لأن عبادة «آتون» باعتباره الإله الأوحد تتنافى تماماً مع أداء الصلوات لأى من الآلهة والإلهات المصرية الأخرى التى كانت تصور على جدران مقابر الملوك والملكات السابقين واللاحقين. وهناك صور بديعة لتلك الآلهة المصرية المتعددة منقوشة بالألوان على جدران المعبد العظيم بأبيدوس الذى انشأه الملك «سيتى الأول» فى بداية عصر الأسرة التاسعة عشرة. وهذا المعبد كان مكرساً لعبادة الإله «أوزيريس» باعتباره على رأس الثالوث الإلهى المقدس الذى يتكون منه ومن زوجته «إيزيس» وإبنه «حورس».

ومن المعروف أن «أوزيريس» كان معروفاً فى العقائد المصرية القديمة باعتباره حاكماً للعالم الآخر، وبالرغم من ذلك فلم يذكر إطلاقاً فى أية نصوص أو مناظر نقشت على جدران أية منشأة دينونية أو أخروية من منشآت العمارنة. ولم ترد أية إشارة إليه باعتبار أن له دوراً فى الحياة فى العالم الآخر.

• عمليات نهب المقابر فى التاريخ القديم:

وإذا رجعنا بالتاريخ إلى عصر الدولة القديمة، لوجدنا أن النبلاء وأعضاء البلاط الملكى وكبار موظفى الدولة كانوا يبنون مقابرهم على شكل مصاطب تحيط بالهرم الخاص بالملك الذى كانوا يعملون فى خدمته. وقد نهبت محتويات هذه المصاطب منذ القدم كما نهبت محتويات الأهرام نفسها.

وحين تسنح الفرص أمام إحدى البعثات الأثرية التى تجرى حفائرها فى مناطق الأهرام وما حولها، وتعثر على مقبرة جديدة لم يدخلها أحد فى العصور الحديثة، كان أعضاء هذه البعثات يفاجأون عند دخولهم إلى تلك المقابر بالحالة المحزنة التى أصبحت عليها تلك المقابر بعد نهبها فى العصور القديمة، حيث استولى اللصوص على الأشياء والمحتويات التى كانت مدفونة مع المتوفى لتخدمه وتلبى

طلباته واحتياجاته فى العالم الآخر. وقد يكون من حسن حظ أعضاء البعثة أن يعثروا على بعض الأشياء الصغيرة التى تركها اللصوص لعدم أهميتها أو ربما تبعثرت منهم عند فرارهم بما سرقوه من تحف.

ومع ذلك ولحسن الحظ فإن معظم هذه المصاطب التى يرجع تاريخها إلى عصر الدولة القديمة ما زالت تحتوى على مجموعات كثيرة من المناظر والنقوش الجدارية تصور لنا طبيعة الحياة الدنيوية التى كانت سائدة فى ذلك العصر والتى عاشها صاحب المقبرة، الذى نرى صورته هو وصور زوجته وذريته، كما نرى صوراً لمن كانوا يعملون فى خدمته من صناع الأثاث والصياغ والجواهرجية إلى الرعاة الذين يسوقون قطعان الماشية أو طوابير الحمير وهم يثرثرون أو يتبادلون النكات والتعليقات الساخرة. فقد حرص الفنانون القدماء الأذكياء على ذكر بعض المواقف أو النصوص الساخرة أو خفيفة الظل إلى جانب تلك المناظر الحياتية البديعة.

وعلى جدران تلك المصاطب أيضاً نقشت المناظر التى تصور الفلاحين وهم يمارسون أعمالهم الزراعية فى الحقول أو وهم يحصدون المحاصيل أو وهم يذرون الحبوب ويغربلونها ويعبئونها فى أجولة، إلى جانب المناظر التى يظهر فيها الكتبة وهم يسجلون العمليات الحسابية الخاصة بالمحاصيل ومقاديرها.

وهناك مناظر أخرى قد تصور لنا صاحب المقبرة أثناء قيامه بعمليات أو نزهات الصيد فى الأحراش المملوءة بالتماسيح وأفراس النهر والطيور والأسماك. ومناظر أخرى لحملة الهدايا أو القرابين الذين يزودون المتوفى بأرغفة الخبز والأوانى المملوءة بالجعة والأنبذة الجيدة والفواكه والخضراوات الطازجة وعلى رأسها الخس باعتباره من مقويات القدرة الجنسية. كما لا تخلو بعض المصاطب أيضاً من مناظر للحفلات التى كانت تشترك فيها الفرق الموسيقية والغنائية والراقصات، وهى مناظر كانت لازمة لمسرة المتوفى فى حياته الأخرى.

وفى عصر الدولة الوسطى [حوالى سنة ٢٠٠٠ ق م] بنى الملوك أهرامهم على مسافة بعيدة نسبياً جنوب أهرام الجيزة وسقارة. وفى ذلك العصر ازدادت قوة وسلطات النبلاء وحكام الأقاليم والمقاطعات الذين تخلوا تماماً عن فكرة بناء مقابرهم حول أهرام الملوك الذين كانوا يعملون فى خدمتهم، وأصبحوا يقيمون

مقابرهم فى مناطق المرتفعات الصخرية المحلية الموجودة فى مقاطعاتهم. ومن المعروف أيضاً أن جميع تلك المقابر التى أقامها النبلاء وحكام الأقاليم فى الدولة الوسطى قد تعرضت للنهب منذ العصور القديمة.

أما فى عصر الدولة الحديثة فقد ظهرت فكرة جديدة تماماً فى انشاء المقابر الملكية. وذلك حين بدأ «تحوتمس الأول» فى انشاء مقبرته محفورة فى صخور الوادى الواقع خلف المرتفعات الصخرية بالضفة الغربية للنيل غرب العاصمة طيبة. وأقام «تحوتمس الأول» معبده الجنائزى فى منطقة أخرى وذلك حتى لا يعرف اللصوص مكان المقبرة إذا أقيم هذا المعبد بجوارها. ويعرف هذا الوادى الآن فى جميع أنحاء العالم بإسم «وادى الملوك» نظراً لأن ملوك الدولة الحديثة قد أقاموا مقابرهم محفورة بداخل صخور ذلك الوادى. وهناك واد آخر يعرف بإسم «وادى الملكات» يقع إلى الجنوب قليلاً من وادى الملوك.

وكان الملوك والملكات فى عصر الدولة الحديثة يتصورون أن إخفاء مقابرهم الملكية فى ذلك الوادى، سيجعلها بعيدة عن أيدى لصوص المقابر. ولكن هذا الظن ضاع عبثاً، فالذين حفروا تلك المقابر أو اشتركوا فى انشائها وكذلك أولادهم وأحفادهم كانوا يعرفون أسرار تلك المقابر، وعندما كانت تسنح أمامهم الفرص كانوا ينقضون على تلك المقابر لنهب محتوياتها وكنوزها. وقد نهبت جميع المقابر الملكية بوادى الملوك منذ العصور القديمة ولم تفلت من أعمال النهب والسلب سوى مقبرة واحدة هى مقبرة «توت عنخ آمون». وعندما نتصور حجم وقيمة الكنوز الهائلة التى عثر عليها بتلك المقبرة الخاصة بملك صغير قليل الأهمية، فاننا ندرك حجم وقيمة الأثاث الجنائزى والكنوز التى دفنت فى مقابر الملوك الفراعنة العظام، وأصبحت من الأسلاب والغنائم التى استولى عليها لصوص المقابر الذين لم يراعوا أية حرمة أو قدسية للموتى، ونهبوا كل محتويات تلك المقابر من أثاث جنائزى مختلف الأنواع والأشكال، وكل ما كان فيها من مراكب ومركبات وأسلحة وأطعمة ومفروشات وأدوات الزينة والآلات الموسيقية وجميع الأشياء والمواد الأخرى التى كانت تدفن مع الموتى من الملوك لتزويدهم بالحاجات الضرورية التى سيستخدمونها فى حياتهم الأبدية.

وفى بعض الأحيان عندما كان يكتشف أمر نهب المقابر فى العصور القديمة ، كان بعض الكهنة يعيدون دفن ما تبقى من رفات ومومياوات الملوك أو الملكات الذين نهبت مقابرهم فى مكان سرى جديد فى أودية المرتفعات الصخرية بغرب طيبة ، أو يعيدون دفنها فى « دار الأبدية » أو المقبرة الخاصة بملك آخر، وذلك على أمل أن تظل أسماء الملوك والملكات الذين نهبت مقابرهم مذكورة دون نسيان .

وكان أمل الفلاحين وأفراد الشعب العاديين فى التمتع فى الحياة الأخرى بعد الموت لا يقل عن أمل الملوك والنبلاء فى تلك الحياة . ونظراً لنظافة وجفاف وحرارة التربة الرملية بالصحراء المصرية ، فقد حفظت لنا مومياوات لا حصر لها من أفراد الشعب العاديين الذين دفنوا فى حفر بسيطة أو وضعوا بداخل توابيت متواضعة من الفخار. وكان مثل هؤلاء الموتى يزودون فى العادة ببعض الأوانى المنزلية والصنادل أو بسكّين من حجر الظران بالإضافة إلى بعض الخبز وبعض حبات الخرز الملونة والمزججة . وفى متحف « بترى » توجد مومياء بداخل تابوت فخارى ترجع إلى عصور ما قبل التاريخ .

● وصف المقبرة الملكية بالعمارنة :

لم يكن من المستغرب إذن أن تختلف النقوش والمناظر الجدارية بمقابر العمارنة عن مثيلاتها من مناظر ونقوش المقابر الملكية الأخرى ، وذلك بسبب منطقى واضح هو تغليب الإله « آتون » كإله معبود أوحد لا شريك له . ولكن بعد وفاة أخناتون وانتهاء عهده ، أعاد الملك « توت عنخ آمون » عبادة الإله آمون وعبادات الآلهة المصرية الأخرى . وفى عهد الملك « حورمحب » وهو رجل عسكرى تولى العرش بالرغم من أنه من دم غير ملكى ، بدأ إطلاق إسم « الملك المارق » على أخناتون بسبب إصراره على عبادة إله واحد وإلغاء عبادات الآلهة الأخرى .

ولا نعرف حتى الآن على وجه التحديد العصر الذى بدأ فيه نهب وتدمير مقبرة أخناتون بالعمارنة ، وأغلب الظن أن ذلك قد حدث فى عهد الملك « رمسيس الثانى » الذى كان يعتبر من أكبر البنائين وأكبر الهدامين فى الوقت نفسه . فقد

كان من الواضح أن المقبرة قد دمرت بقسوة شديدة لا بد أنها كانت مستندة إلى تعليمات ملكية.

ومنذ ذلك الحين ظلت المقبرة مجهولة بمصيرها البائس. وفى سنة ١٨٩٢م كتب «بترى» أن بعض الأعراب المحليين قد عثروا عليها منذ نحو أربع أو خمس سنوات، وجردوها من كل ما اعتقدوا أنه قابل للبيع فى سوق الآثار المسروقة. ثم باعوا أيضاً «سر» هذه المقبرة إلى المسئولين فى الحكومة الذين انتدبوا بعض الموظفين لزيارة المقبرة فيما بين عامى ١٨٩١ ــ ١٨٩٢. وقد لاحظ «بترى» أيضاً أن بعض الأهالى المحليين كانوا يقومون بأعمال التنقيب وتقليب التربة فى المقبرة وفى المنطقة المحيطة بها بحثاً عما يمكن العثور عليه من آثار قابلة للبيع.

وقد قام الدكتور «چيوفرى مارتين» Geoffrey Martin بدراسة المقبرة دراسة علمية فى كتابه المنشور باسم «المقبرة الملكية» حيث سجل فيه بالرسم كل جزء تم انقاذه أو لم يتعرض للتدمير الشامل من أرضية المقبرة وجدرانها ومن الركام المحيط بالمقبرة من أرضية الوادى الضيق الذى حفرت فيه المقبرة. كما استطاع رسم وتصوير ما استطاع تجميعه من تلك الآثار والكسرات التى عثر عليها. وكتب الدكتور «مارتين» أن المقبرة قد تعرضت إلى انتقام مخيف من جانب أعداء الملك.. وباستثناء بعض القطع والكسرات التى عثر عليها لم يكن يزيد حجم بقية القطع والكسرات الأخرى على بضعة سنتيمترات قليلة.

وهكذا ظلت المقبرة الملكية الخاصة بأخناتون تتعرض للإهمال والتدمير حتى عام ١٩٧٢م.

قام الدكتور «مارتين» بهذه الدراسة عام ١٩٨٠. وكان يتصور منذ البداية أن كل شيء وكل جزء من المقبرة قد دمر تدميراً كاملاً ولم يتبقى منه شيء يستحق التسجيل والدراسة، ولكنه تبين عدم صحة هذا الظن. لذلك فقد واصل دراساته للمقبرة على مدى أسابيع طويلة، كان عليه خلالها أن يقوم كل صباح قبل الفجر، ويبدأ رحلته اليومية بين بلدة «تل العمارنة» حيث يقيم وبين موقع المقبرة الملكية. وهى مسافة تبلغ نحو(٩) أميال أو (١٤) كيلومتراً، يقطعها فى جوف

الصحراء المظلمة ويسرع فى الخطى حتى يصل إلى الوادى الذى تقع فيه المقبرة مع موعد شروق الشمس وبداية ضوء النهار.

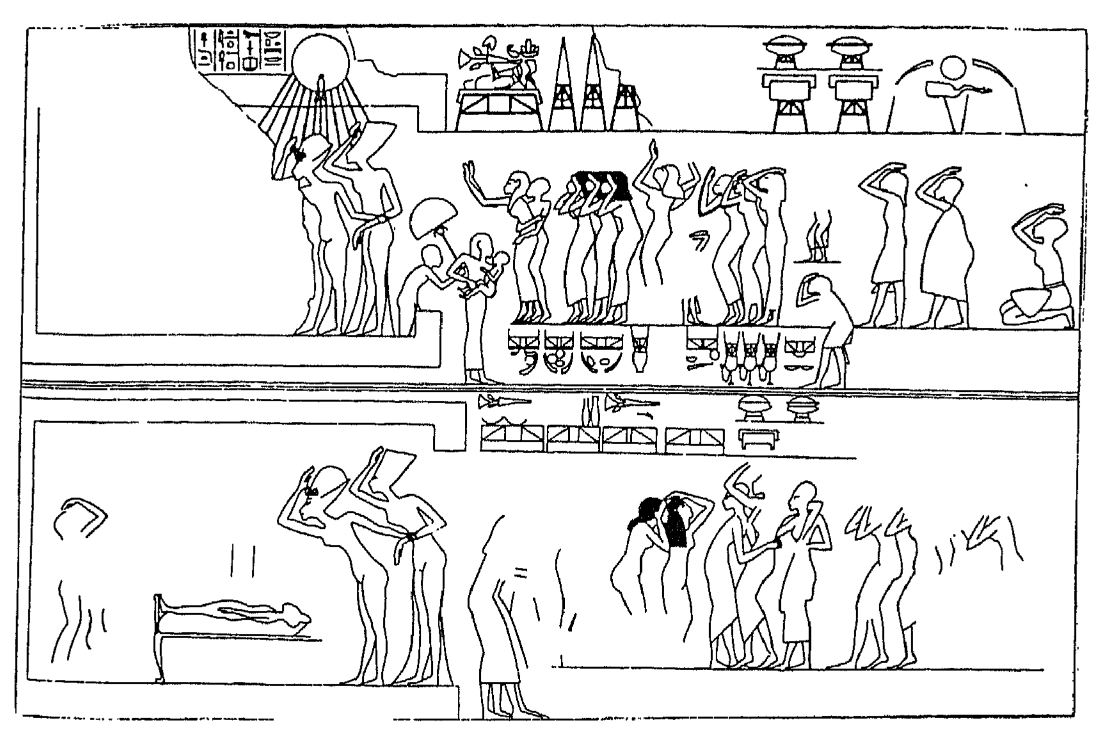
ومن الوصف العلمى للمقبرة الملكية بالعمارنة والذى كتبه الدكتور «مارتين» نعرف أن للمقبرة سلماً هابطاً يؤدى إلى مدخلها المحفور فى قلب المرتفع الصخرى. ويؤدى المدخل إلى ممر طويل منحدر ينتهى بعدة درجات توصلنا إلى مايشبه حجرة الانتظار المؤدية إلى حجرة رئيسية أخرى. وربما كانت حجرة الانتظار هذه مخصصة لأداء الصلوات الأخيرة قبل انزال تابوت الملك إلى مستقره فى حجرة الدفن المواجهة.

ويفصل بين حجرة الانتظار وحجرة الدفن بئر عميق حفر بعد الدفن مباشرة ربما ليؤدى دوره فى الحيلولة دون وصول لصوص المقابر إلى حجرة الدفن، أو ربما لاستخدامه فى تجميع مياه الأمطار والسيول التى قد تنجرف إلى داخل المقبرة فى المواسم الممطرة.

وفى داخل حجرة الدفن نرى موضع التابوت الحجرى. كما نلاحظ على الفور عدم وجود أى منظر لأى طقس من طقوس عبادة أوزيريس باعتباره إلهاً للعالم الآخر. ونرى بدلاً منها مناظر تصور عبادة الإله «آتون» ومشاهد من حياة العائلة المالكة فى العمارنة. وهى صور ومشاهد مشابهة للمناظر المنقوشة على جدران مقابر النبلاء بالعمارنة.

ويقول الدكتور «مارتين» أن مناظر النائحين والنائحات المنقوشة على جدران غرف الدفن بهذه المقبرة الملكية تعتبر فريدة وغير مسبوقة فى اتقان تصويرها لمشاعر اللوعة والأحزان والنواح.

ومن أهم مايلفت النظر فى تلك المقبرة الملكية وجود عدة حجرات دفن لا شك فى أنها كانت مخصصة للأميرات، حيث دفنت الأميرة «ماكت آتون» فى إحداها، وهى أول مَنْ مات من أفراد العائلة المالكة. وتعتبر مناظر النواح المنقوشة على جدران حجرة دفن هذه الأميرة فريدة فى نوعها بين مناظر النواح التقليدية المعروفة فى الفن المصرى. [الصورة ٤٠].



(٤٠) اللوعة والحزن والنواح على موت الأميرة ماكت آتون.

وبالرغم من أن عدد مناظر النواح فى حجرة دفن الأميرة «ماكت آتون» لا يزيد على منظرين اثنين، يصوران مجموعة من النائحين والنائحات وهم يرفعون أذرعتهم إلى أعلى للتعبير عن شدة الحزن واللوعة أو وهم يلطمون وجوههم، إلا أن الملاحظ أن فنانى العمارنة قد صوروا النائحين والنائحات بطريقة أكثر حرارة وأكثر دقة فى التعبير عن الطريقة التى اتبعها الفنانون السابقون واللاحقون فى تصوير النائحين والنائحات الرسميين الذين يظهرون فى مناظر النواح التقليدية المنقوشة على جدران المقابر الأخرى. ويبدو ان النائحين والنائحات فى هذين المنظرين كانوا من أعضاء البلاط الملكى أو من موظفى وخدم ووصيفات العائلة المالكة الذين كانوا قريبين من الأميرة المتوفاة ويشعرون بالفعل بلوعة وأحزان حقيقية لوفاة الأميرة الصغيرة. ويعبرون عن تعازيهم الصادقة للملك والملكة. ومن المحتمل أن الفنانين الذين اشتركوا فى نقش هذين المنظرين قد حضروا تشييع جنازة الأميرة، وشاهدوا كل مظاهر الأحزان والأسى التى صاحبتها.

وفى كل منظر من هذين المنظرين نرى الزوجين الملكيين وهما واقفين أمام جثمان إبنتهما المتوفاة ويعبران عن حزنهما البائس، ونرى كلاً منهما وقد رفع ذراعه اليمنى ليلامس التاج الموضوع على رأسه معبراً عن عمق المأساة التى أصابته. كما نرى أخناتون وقد مد يده اليسرى ليمسك بها ذراع زوجته كما لو كان يعزيها ويعزى نفسه فى الوقت ذاته.

وفى المنظر العلوى من [الصورة ٤٠] نرى خلف الملكين سيدة واقفة تحمل طفلاً بين ذراعيها، وقد قيل رأى غريب مفاده أن هذا الطفل هو ابن الأميرة المتوفاة «ماكت آتون» أنجبته من أبيها أخناتون، وقد ماتت الأميرة أثناء عملية الولادة، وهو رأى لايستند إلى أى أساس واقعى.. ومع ذلك فما زال هناك تساؤل عن هوية هذا الطفل المحمول على ذراعى تلك السيدة.. هل هو ذكر أم أنثى ؟.. وهل هو أخ غير شقيق أو أخت غير شقيقة للأميرة المتوفاة، جاء أو جاءت نتيجة للزواج الثانى الذى تم بين أخناتون و«كيا» ؟.. أو هل هو ــ كما يقول البعض ــ ابن للأميرة الوراثية الكبرى «مريت آتون» انجبته من أبيها أخناتون للمحافظة على استمرارية توارث العرش بداخل الأسرة ؟.. على أية حال فليس هناك أى دليل تاريخى أو أثرى يؤيد تلك الافتراضات بطريقة قاطعة. ومع ذلك فإن أقرب الأمور إلى الاحتمال هو القول بأن هذا الطفل هو الابن الذى أنجبه اخناتون من «كيا». وذلك استناداً إلى أن الطريقة الفنية التى نقش بها هذا المنظر ترجع إلى الفترة الوسطى من حكم أخناتون، وهى فترة قريبة من الفترة التى تم فيها نقش وتصوير المنظر الذى نرى فيه ملكاً متوجاً وإلى جواره سيدة غير متوجة ومعها طفل صغير، وهو المنظر المنقوش على أحد الأحجار التى نقلت من العمارنة إلى هرموبوليس أو «الأشمونين» والذى شرحناه فيما سبق وذكرنا أن من المحتمل أن يكون الأشخاص المصورون فى هذا المنظر هم أخناتون و«كيا» وإبنهما.

وقد وصف الدكتور «مارتين» كل بوصة من جدران تلك المقبرة الملكية التى تعرضت للنهب والتدمير الشامل. وتوصل إلى بعض الملاحظات التى لم يلتفت إليها بعض من درسوا تلك المقبرة ووصفوها من قبله. وعلى سبيل المثال فقد لاحظ أن هناك منظراً منقوشاً على أحد الجدران يصور أخناتون ونفرتيتى وهما يتعبدان للإله

آتون فى لحظة شروقه وحولها الحيوانات والطيور التى تبتهج بمشرق اليوم الجديد. وعلى الجدار المقابل لاحظ وجود منظر آخر يصور غروب آتون فى أفق الغرب بجانبه نقش للنصوص الشعرية الخاصة بأناشيده وصلواته.

كما لاحظ أيضاً وجود مناظرتصور بعض «الأجانب» وهم يتعبدون إلى الإله «آتون» الأمر الذى قد يفهم منه الإشارة إلى تدويل العبادة الآتونية. وكذلك لاحظ وجود منظر الخيول التى تصور الحصان الخارجي مستديراً برأسه نحو الرائى وهو المنظر الذى ذكرناه من قبل عند شرحنا للمناظر المنقوشة على جدران مقابر النبلاء بالعمارنة [الصورة ١٩].

● حجرة دفن نفرتيتى:

ولاحظ الدكتور «مارتين» وجود حجرة دفن ملكية أخرى على نفس نمط وشكل حجرة الدفن الملكية الخاصة باخناتون، ويبدو انها كانت مخصصة لفرعون آخر هو «نفر نفرو آتون نفرتيتى» باعتبارها ملكة حاكمة.

وقد كان هناك ظن فيما مضى بأن هذه الحجرة الثانية لايمكن أن تكون مخصصة لدفن أخناتون نظراً لانحناء الممر المؤدى إليها. ولكن الدكتور «مارتين» لاحظ أن هذا الانحناء هو فى الأصل ضرورة معمارية فرضتها طبيعة تكوين المرتفع الصخرى الذى حفرت فيه المقبرة، فلو كان الحفارون قد استمروا فى حفر الممر فى خط مستقيم لأدى ذلك إلى ثقب جدار المرتفع الصخرى والإطلال على الوادى الفسيح الذى يطل عليه هذا المرتفع. ولذلك فقد اضطر الحفارون إلى تفادى ذلك بالاستمرار فى الحفر فى خط منحنى، وبذلك استطاعوا أيضاً تنفيذ الأوامر التى صدرت إليهم بحفر واعداد ست حجرات أخرى لدفن الأميرات.

ويقول الدكتور «مارتين» أن من الواضح أن العمل لم يكن قد انتهى فى تلك الحجرات، ولا توجد على جدرانها أية نقوش. ويرى أن حجرة الدفن الثانية التى كانت مخصصة لنفرتيتى ربما بدأ العمل فى إعدادها فى أواخر عهدها حين كانت «مشاركة فى الحكم» إلى جانب الصبى الصغير الوريث الشرعى للعرش «توت عنخ آمون». وجميع جدران تلك الحجرة خالية تماماً من النقوش، ويظهر على أرضية الحجرة الموضع الذى كان مخصصاً للتابوت.

وحول التساؤل عما إذا كانت نفرتيتي قد دفنت فعلاً فى هذه الحجرة، يجيب الدكتور «مارتين» على هذا التساؤل بأن ذلك أمر شديد الاحتمال ولا يوجد أى دليل ينفيه، وذلك بالرغم مما يبدو أن نفرتيتي قد ماتت قبل الشروع فى نقش جدران الحجرة، وربما بعد الشروع فى تسوية الأرضية، وبالرغم من أن العمل لم يبدأ إطلاقاً فى حفر البئر العميقة التى تحمى مدخل الحجرة المماثلة للبئر المحفورة عند مدخل حجرة الدفن المخصصة لاخناتون.

ومن الأشياء النادرة التى قيل أنها وجدت بالمقبرة الملكية أو بالقرب منها، خاتم مصنوع من الذهب عليه نقش بالإسم الكامل لنفرتيتي، وقطعة مكسورة من قدم أحد تماثيل «الأوشابتى» عليها نقش داخل خرطوش ملكى باسم «نفر نفرو آتون نفرتيتي» ولقبها الرسمى «الزوجة الملكية العظمى».

ولكن ما أكثر ما قيل من قصص وحكايات عن الأشياء التى عثر عليها خارج المقبرة الملكية، وما أكثر السرقات التى حدثت لتلك الأشياء وما حيك عنها من حكايات ملفقة، بحيث يصبح من الصعب ــ إن لم يكن من المستحيل ــ معرفة أصل هذه الأشياء وحقيقة الأماكن التى عثر فيها على تلك الأشياء. ومع ذلك يمكن القول بأن هذه الكسرة من قدم تمثال «الأوشابتى» الخاص بنفرتيتي لم يعثر عليها فى ــ أو بالقرب من ــ أحد الاستديوهات الخاصة بأحد فنانى العمارنة، والقول بالعثور عليها بالقرب من المقبرة الملكية، يجعل القول بأن نفرتيتي قد دفنت فى هذه المقبرة أمراً شديد الاحتمال.

ومن المؤكد أن الأميرة «ماكت آتون» قد دفنت فى هذه المقبرة، نظراً للعثور على بعض قطع قليلة من بقايا التابوت الخاص بها، وعليها نقش يصور أمها نفرتيتي فى أوضاع الإلهات الأربع اللاتى كن يصورن فى بعض التوابيت الملكية الأخرى.

● مصير مجهول لجثمان اخناتون وجثمان نفرتيتي:

وهناك عدة تساؤلات عن المصير الذى آل إليه جثمان الملكة نفرتيتي.. هل نقل فيما بعد إلى مدفن آخر أكثر أمناً بواسطة بعض المخلصين من الكهنة أو من

رجال البلاط.. أم أن هؤلاء المخلصين قد ماتوا جميعاً قبل أن تبدو البوادر التى أدت إلى تدمير العمارنة تدميراً شاملاً ؟

ومن المؤكد أن هذا التدمير لم يبدأ فى عهد الملك «توت عنخ آمون» ولا فى عهد خليفته الملك «آى» وهو أحد نبلاء العمارنة المخلصين. وذلك بالرغم من أن عبادة الإله «آمون» قد أعيدت فى عهدهما كما أعيدت العبادات التعددية الأخرى.

كذلك فليس من المحتمل أن يكون التدمير قد بدأ فى عهد الملك «حورمحب» وهو آخر ملوك الأسرة الثامنة عشرة، بالرغم من قيام هذا الملك باغتصاب بعض تماثيل سلفه الأسبق «توت عنخ آمون» كعادة بعض الفراعنة الآخرين فى هذا الشأن.

وبعد انتهاء عهد «حورمحب» بدأ عصر الرعامسة بقيام الأسرة التاسعة عشرة. وتدل الشواهد الأثرية على أن الكثير من الأحجار التى كانت مستخدمة فى مبانى العمارنة ومنشآتها قد نقلت من العمارنة إلى الضفة الغربية للنيل وأعيد استخدامها فى المنشآت التى أقامها الملك «رمسيس الثانى» فى مدينة هرموبوليس [الأشمونين]. ومن المتوقع أن نعرف الكثير من المعلومات التى تبدد الغموض الذى يكتنف بعض الأحداث فى هذه الفترة من التاريخ المصرى القديم، وذلك نتيجة لما سوف تسفر عنه الدراسات العلمية للحفائر الأثرية التى تجريها البعثة التابعة للمتحف البريطانى فى مدينة الأشمونين.

وأياً كانوا هؤلاء المسئولين عن تدمير العمارنة ومنشآتها وتدمير المقبرة الملكية ومحتوياتها، فإن هدفهم الأساسى كان إزالة إسم أخناتون ونفرتيتى لحرمانهما من الخلود فى الحياة الأبدية. ولكن هذا المسعى خاب وفشل، فنحن لا نعرف من هم هؤلاء المسئولين على وجه التحديد، ولكن العالم كله لن ينسى أخناتون أو ينسى نفرتيتى.

ولا نعرف حتى الآن أين وجد جثمان أخناتون مستقره الأبدى ولا أين دفن جثمان نفرتيتى. ولكن هناك مقبرة فى غرب طيبة تحمل رقم(٥٥) تم اكتشافها فى فترة مبكرة من هذا القرن. وقد وجدت شبه مخربة بسبب تدفق سيول الأمطار

إليها خلال شق فى بسقفها. وقد استخدمت هذه المقبرة فى العصور القديمة كخبيئة لدفن مومياوات أو بقايا مومياوات بعض الملوك الذين سرقت وانتهكت حرمة مقابرهم. وقد عثر فى هذه المقبرة على بعض الأشياء الصغيرة التى تخص أخناتون وأمه الملكة «تى» بالإضافة إلى بعض الأوعية الكانوبية. ومن الواضح أن هذه الأشياء الصغيرة قد نقلت إلى هذه المقبرة من دفنات ملكية سابقة.

أما التابوت المذهب والمومياء الراقدة فيه فقد تعرضا للتلف الشديد بسبب مياه الأمطار التى تسربت إلى المقبرة عبر قرون طويلة. وقد تناقضت آراء علماء المصريات فى تحديد هوية المومياء الملكية الراقدة فى ذلك التابوت. بل قيل أن التابوت نفسه يخص مومياءً أخرى غير الراقدة فيه، واقترح البعض عدة أسماء، ولكن أياً من كل تلك الآراء لم يحسم حتى الآن، بل وظهر أن تحديد بعض الأسماء التى قيلت كان لا يمت إلى الحقيقة بأدنى صلة، وثبت أن بعض هذه الأسماء التى قيلت قد عثر على مومياوات أصحابها فى مقابر أخرى، ومنهم «توت عنخ آمون» على سبيل المثال وكذلك الملكة «تى».. وما زالت تثار حتى الآن تساؤلات وعلامات استفهام كثيرة حول هوية المومياء التى عثر عليها فى هذا التابوت.. هل هى مومياء أخناتون أو مومياء «كيا» أو مومياء إحدى الأميرات أو ربما مومياء نفرتيتى؟.. الرأى الوحيد القريب من الصواب هو ما قال به بعض علماء المصريات من أن المومياء تخص امرأة، وذلك استناداً إلى طريقة رقدة المومياء بداخل التابوت، فلم تكن ذراعا المومياء متقاطعتين فوق صدرها كرقدة الملوك الفراعنة، بل كانت إحدى الذراعين موضوعة على الصدر بينما كانت الذراع الأخرى ممددة إلى جانبها.. وعلى أية حال فمازالت الدراسات التى تجرى على بقايا ما عثر عليه من نقوش أو كتابات محلاً لبحث العديد من علماء الآثار المصرية.



الفصل التاسع



نهاية العمارنة كحقبة تاريخية



● نفرتيتى بعد وفاة أخناتون :

لا شك أن وفاة أخناتون كانت تجربة شديدة الحزن والأسى فى مجتمع مغلق كمجتمع العمارنة. ولنا أن نتصور مظاهر هذا الحزن التى حلت بهذا المجتمع بالمقارنة بالمناظر المنقوشة على جدران المقبرة الملكية التى تصور لوعة وأحزان النائحين والنائحات.

وقد كان على نفرتيتى أن تتحمل أحزانها الخاصة، وأن تواجه المسئوليات الجسيمة التى ترتبت على موت الملك الذى اشتركت معه فى الحكم هذا الاشتراك القائم على التماسك والحب، وهو اشتراك لم يعرف له مثيل فى التاريخ المصرى القديم.

ومن البقايا القليلة التى عثر عليها من تابوت أخناتون بعد تحطيمه وتدميره فى العصور القديمة، نتبين ما يدل على أن نفرتيتى كانت مصورة على جوانب هذا التابوت كما لو كانت ملكة تحكم وحدها. وفى مثل هذه الحالة كان عليها بالفعل أن تقوم بشئون الدولة والحكم، وأن تحافظ على السلام المستقر فى الداخل، وأن تحافظ فى الوقت نفسه على استمرارية وتواصل توارث العرش بداخل الأسرة وذلك برعايتها لابن زوجها «توت عنخ آمون» منذ أن كان صبياً فى الخامسة أو السادسة من عمره حتى وصل إلى سن البلوغ فزوجته من إحدى بناتها، حتى تكتمل له شرعية توارث العرش.

ولا شك أن نفرتيتى قد اكتسبت خبرة وتمرساً فى إدارة شئون الدولة حين كانت مشتركة فى الحكم مع زوجها فى حياته. وبالرغم من توافر الأسباب

الكامنة لنشوب ثورة أو قلاقل فى أعقاب موت أخناتون الذى جعل عبادة آتون ديانة رسمية للدولة بدلاً عن عبادة آمون، فلا توجد أية دلائل أثرية أو تاريخية لحدوث ثورة أو قلاقل أو اضطرابات بعد رحيل أخناتون مباشرة، ويبدو أن نفرتيتى كانت تعرف تماماً كيف تمسك بزمام الأمور. ومن المؤكد أنها كانت تعتمد فى ذلك على مساعدة ومساندة بعض المخلصين من كبار رجال الدولة فى العمارنة، وعلى رأسهم النبيل «آى» خصوصاً وأن هناك احتمالاً كبيراً لاعتباره من أقارب العائلة المالكة.

• **نفرتيتى كفرعون :**

وقد عثر على قطعتين من الحلى مصنوعتين من الذهب ضمن الكنوز التى عثر عليها بمقبرة «توت عنخ آمون». ومن الواضح أن تاريخ صنعهما يرجع إلى الشهور الأولى من خلافة نفرتيتى لاخناتون فى حكم البلاد.

ونرى على وجه القطعة الأولى من هاتين القطعتين اسم «نفر نفرو آتون» مقروناً باسم الإله «آتون» الذى كتب بطريقة معكوسة ليواجه نقشاً لشخصية ملكية فى أسفل الخرطوش الملكى الذى نقش بداخله الإسم. وقد رأينا من قبل أن هذه الطريقة المعكوسة فى كتابة إسم الإله لم تحدث أبداً فى كتابة إسم الإله إلا بالنسبة لاسم نفرتيتى أو صورتها. وقد لوحظ أن هذا الشكل الملكى المحفور بداخل الخرطوش يمثل «فرعوناً» ذا لحية مستعارة [وهى رمز للفراعنة] كما يمسك بالصولجان الذى يعتبر رمزاً آخر من رموز الفراعنة.

أما قطعة الحلى الثانية فقد نقش عليها اسم «عنخ خبرو رع» وهو اللقب الشخصى الذى أطلقته «نفر نفرو آتون نفرتيتى» على نفسها مضافاً إليه اللقب الآخر وهو «المحبوبة من آتون» وهو اللقب الذى حل محل لقبها السابق «المحبوبة من أخناتون». وهذا دليل آخر على أن تاريخ قطعة الحلى يرجع إلى فترة مبكرة بعد وفاة أخناتون وقبل التتويج الفعلى لنفرتيتى باعتبارها ملكة حاكمة وقبل استخدامها لاسم التتويج الذى اختارته وهو «سمنخ كارع». ومن المعروف أن فترة اعداد الفرعون المتوفى للدفن تعتبر فترة طويلة نسبياً حيث يستغرق تحنيط الجثة

نحو سبعين يوماً كما تجرى خلال هذه الفترة طقوس ومراسم واجراءات تولية الفرعون الجديد الذى يخلف الفرعون المتوفى على العرش.

وليس هناك أى أثر سجل عليه أى نص أو منظر يخص مراسم التتويج التى أجريت لتولى نفرتيتى عرش البلاد خلفاً لزوجها، فيما عدا العثور على بعض قوالب الطوب التى استخدمت فى بناء ما أسماه علماء الآثار بقاعة التتويج، وهى قاعة كانت ذات تصميم خاص وتقع فى الجانب الجنوبى من قصر الحكم الرئيسى وإن كانت غير متصلة بمبانى هذا القصر.

ويقول «بندلبيرى» فى وصف الآثار القليلة المتبقية من تلك القاعة، أنها كانت مبنية على عجل للاحتفال بمناسبة طارئة، وقد بنيت فيما يبدو خلال فترة اعداد جثمان أخناتون للدفن. والإسم الوحيد الذى عثر عليه منقوشاً على آثار القاعة هو اسم «عنخ خبرو رع» الذى كتب بطريقة التأنيث.

ومن المحتمل أن نفرتيتى قد عاشت وواصلت حياتها بالقصر الذى كان اخناتون قد أعده لها فى أقصى شمال وادى العمارنة، وهو قصر كان يحيط به سور يبلغ سمكه نحو ثلاثة أقدام.

وقد وجد إسم التتويج «سمنخ كارع» منقوشاً على بعض الكسرات من بقايا البوابة الاحتفالية للقاعة، كما وجد أيضاً إسم أخناتون وإسم مريت آتون. وفى فترة الثلاثينات من هذا القرن احتار «چون بندلبيرى» فى تفسير هذا اللغز وتساءل عن السر فى اختفاء اسم نفرتيتى.. ولم يكن أحد يعلم فى تلك الفترة أن «سمنخ كارع» هو إسم التتويج لنفرتيتى. وقد وجد «بندليبرى» إسم نفرتيتى مكتوباً على بعض أختام سدادات أوانى النبيذ، كما وجد سدادات أخرى مختومة بختم «بيت آتون».

وقد اعتبر بعض المستكشفين الأوائل هذا المبنى الضخم الذى أقيم خلف أسوار المدينة، بوابة تذكارية للمدخل الشمالى لمدينة العمارنة. كما ذكروا أن هذا المبنى قد تعرض للتدمير الشامل الذى تعرضت له بقية المنشآت الأخرى بالعمارنة. ولكن انقاض هذا المبنى تساقطت فى مجرى سيول الأمطار الجارفة التى تتساقط فى تلك المنطقة فى بعض المواسم، كذلك فقد استخدمت تلك الأنقاض كمحاجر يأخذ

منها الأهالى على مر العصور ما يحتاجونه من أحجار، كما أن قوالب الطوب الهشة قد استخدمت كنوع من السماد اللازم لتخصيب الأرض الزراعية التى زحفت إلى جزء كبير من الموقع الذى كان به هذا المبنى الذى شاهد السنوات الأخيرة من حكم نفرتيتى.

ومن ضمن بقايا الآثار القليلة التى عثر عليها فى هذا الموضوع كسرة من عضادة إحدى النوافذ كتب عليها اسم «نفر نفرو آتون نفرتيتى» بدلاً من إسم أخناتون. كما عثر على بعض كسرات أخرى من الطبقة الجصية الملونة قام «رالف ليفرس» Ralph Lavers باعادة تركيبها بقدر الإمكان حيث ظهر منظر لملك متوج ذى ملامح نسائية وهو يقود مركبة تجرها الخيول، وظهر خلفه منظر لملك متوج آخر ولكنه أصغر حجماً وهو يقود مركبة أخرى تجرها خيول أصغر كثيراً من الخيول التى تجر المركبة السابقة. وكان من الواضح فى هذا المنظر أن أشعة آتون تبارك كلاً من هذين الملكين، وأن كلاً منهما كان يضع على رأسه تاج الحرب ذا اللون الأزرق. ومن المحتمل أن يكون هذا المنظر لتوت عنخ آمون حين كان صغيراً وهو يتبع بمركبته المركبة التى يقودها «سمنخ كارع» الذى هو فى حقيقة الأمر الملكة «نفرتيتى».

● النهـــــاية:

عاد «توت عنخ آتون» إلى طيبة، وتم تتويجه فى الكرنك، وعادت عبادة الإله آمون مرة أخرى بعد أن أغلق أخناتون معابدها ومنع أداء طقوسها. وتغير إسم الملك من «توت عنخ آتون» إلى «توت عنخ آمون» كما تغير إسم الملكة «عنخ إس إن با آتون» ــ وهى إبنة أخناتون ونفرتيتى ــ إلى «عنخ إس إن آمون».

وبطبيعة الحال فقد انتقل البلاط الملكى وكبار رجال الدولة مع الملك، فأصبحت قصور ومبانى ومنشآت العمارنة خاوية مهجورة، وظلت المقابر التى أنشأها النبلاء خالية ولم يدفن فيها أحد.

وفجأة مات «توت عنخ آمون» دون أن يبلغ سن العشرين ودون أن ينجب وريثاً للعرش، وظلت الملكة الصغيرة جالسة على العرش وحدها. ولكن على

جدران مقبرة «توت عنخ آمون» بوادى الملوك نرى منظراً للنبيل «آى» الذى كان يعتبر بمثابة الأب الروحى للعائلة المالكة وأكبر رجال الدولة بالعمارنة، وقد تولى العرش خلفاً لتوت عنخ آمون.. نراه وهو يؤدى الطقوس الأخيرة لمومياء الملك السابق. وأغلب الظن أنه تزوج الأرملة الصغيرة التى لاتتجاوز سن إحدى حفيداته وذلك لاكتساب شرعية الجلوس على العرش، وللمحافظة على استمرارية توارث الخط الملكى.

ولكن الملك العجوز «آى» مات هو الآخر بعد فترة قصيرة وواجهت الملكة الصغيرة مأزقاً آخر يتعلق بضرورة المحافظة على النظام الشرعى لتوارث العرش، وهو نظام له قواعد تعرفها جيداً.. فكيف تصرفت الملكة لمحاولة الخروج من هذا المأزق؟

هناك نص خطاب معروف يرجع تاريخه إلى نفس الفترة وكان مرسلاً إلى الملك «شبيلوليوما» ملك الحيثيين. وهو الخطاب الذى أرسلته الأرملة الصغيرة لهذا الملك، تطلب منه فيه أن يرسل إليها أحد أبنائه ليتزوجها فيصبح فرعوناً على مصر.

وبالرغم من أن «شبيلوليوما» كان شكاكاً بطبيعته، وكان يدرك أن من الصعب على المصريين أن يقبلوا فرعوناً أجنبياً يجلس على عرش بلادهم، وأن الظروف الحرجة التى كان يمر بها نظام توارث العرش كانت تجعل «حورمحب» القائد العام للجيش المصرى متطلعاً إلى الجلوس على عرش مصر، إلا أن ملك الحيثيين وافق فى النهاية ــ بعد مفاوضات جرت بينه وبين الملكة الأرملة ــ على إرسال أحد أبنائه ليتزوجها، ولكن هذا الابن قتل فى الطريق ولم يتحقق شىء من الخطة المتسرعة التى وضعتها الملكة.

ونحن نعرف الآن أن «حورمحب» أصبح ملكاً على مصر، وهو آخر ملوك الأسرة الثامنة عشرة. ومن الدراسة التى أجراها الدكتور «مارتين» على النصوص المدونة على جدران مقبرة «حورمحب» الأنيقة بسقارة، نعرف أن هذا الملك دعم حق جلوسه على العرش بزواجه من أخت نفرتيتى، بالرغم من أنها كانت أكبر منه سناً.

وكان بعض علماء المصريات يرون من قبل أن نفرتيتى هى صاحبة الخطاب الذى أرسل إلى ملك الحيثيين وطلبت فيه الزواج من أحد أبنائه ليصبح فرعوناً على مصر. ولكن نفرتيتى لم تكن فى حاجة إلى شىء من ذلك لأنها أصبحت بالفعل «فرعوناً» على مصر بعد موت أخناتون. كما أنها كانت قد تخطت سن الانجاب، وكان همها الأكبر هو تأهيل «توت عنخ آتون» إبن زوجها من «كيا» ليصبح ملكاً على مصر بعد زواجه من ابنتها «عنخ إس إن با آتون». وبذلك يستمر الخط الملكى بطريقة طبيعية ومنطقية.

وقليلة هى المعلومات المتوفرة لدينا عن السنوات الأخيرة فى حياة نفرتيتى.. أين كانت تقيم فى العمارنة ؟.. وكم سنة عاشتها وكيف ماتت؟.. وهل دفنت فى المقبرة الملكية بالعمارنة أو هل تم نقل موميائها لإعادة دفنها فى مكان آخر..؟

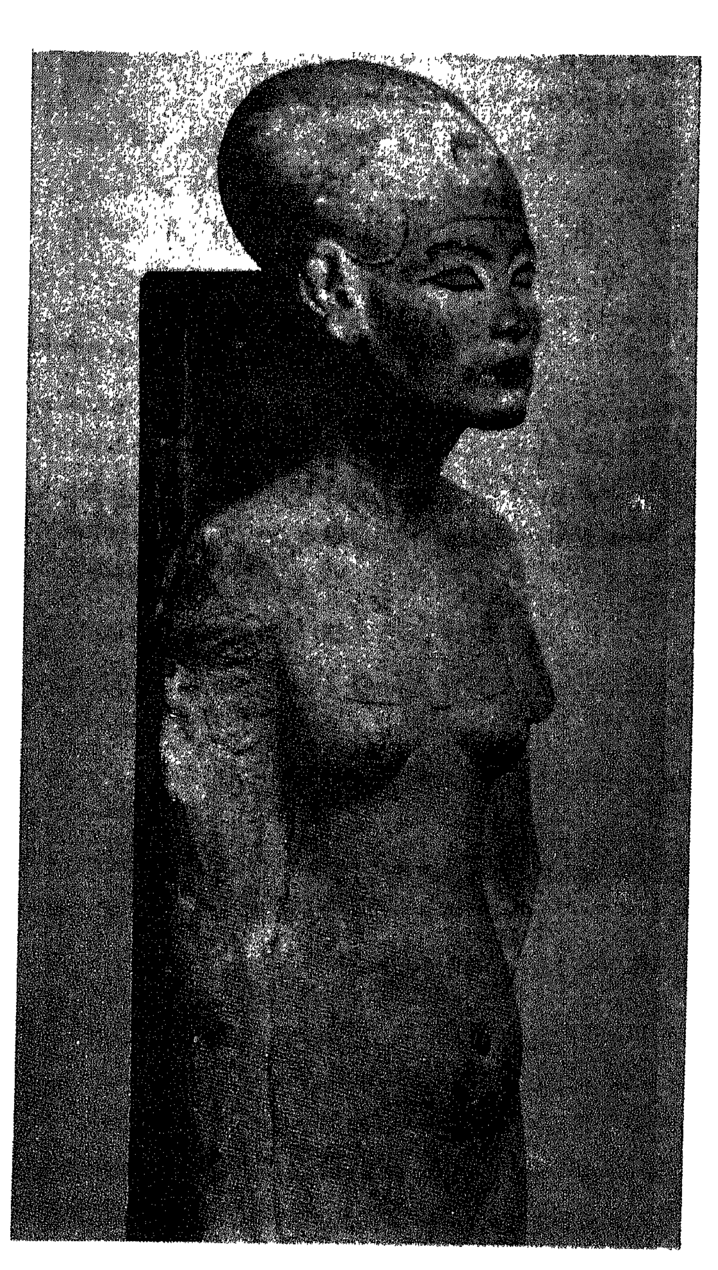
ونحن نأمل أنه فى يوم ما فى مكان ما سنعثر على المزيد من الأدلة الأثرية التى ستجلى لنا جوانب الغموض فى تلك الفترة التاريخية المتميزة التى اختلف فيها كثير من المؤرخين وعلماء المصريات. ومع ذلك فما زالت تلك الفترة محلاً للعديد من الدراسات، وما زالت تجذب العديد من العلماء لاجراء البحوث المتعمقة.

ومن حسن الحظ أن لدينا دليلاً أثرياً نادراً يلقى علينا بصيصاً من الضوء على تلك السنوات الأخيرة فى حياة نفرتيتى. وهو تمثال صغير يمثلها عجوزاً ووحيدة [الصورة ٤١].

فى هذا التمثال نراها واقفة وذراعيها متدليتين بجانبها.. لا تمسك باحداها ذراع أخناتون أو يده.. ولا تمد الذراع الأخرى لمداعبة وملاطفة إحدى بناتها كما كانت تفعل من قبل أيام الهناء العائلى فى العمارنة.. كما نرى كتفيها محدودبتين قليلاً.. وثدييها وقد أصابها بعض الارتخاء.. وبوادر التجاعيد وخطوط كبر العمر قد ألقت بظلالها على خديها وأنفها والمنطقة المحيطة بفمها وذقنها.

وإذا كانت برلين «الغربية» تفخر بالكنز الفنى الشهير برأس نفرتيتى وهى تلبس تاجهاالخاص المتميز، فإن برلين «الشرقية» تزهو هى الأخرى بهذا التمثال الفريد لنفرتيتى وقد تقدمت فى السن وأصبحت وحيدة.. هذا التمثال الذى يمثل

«نفر نفرو آتون نفرتيتى» كفرعون يضع على رأسه تاج الفراعنة. ومن المؤكد أن هذا التمثال قد نحت تخليداً لها كملك له اسم ثنائى هو: «عنخ خبرو رع ــ نفر نفرو آتون» أو «عنخ خبرو رع ــ سمنخ كارع».



(٤١) نفرتيتى وحيدة وقد تقدم بها العمر.

المترجـــم :

- وكيل الوزارة بقطاع النقل البحرى سابقاً ــ من مواليد باب الشعرية بالقاهرة فى يناير ١٩٣٣ ــ ليسانس فى القانون والاقتصاد ١٩٥٥ ــ ودبلوم عال فى القانون البحرى ١٩٧٥ .
- تعتبر كتبه وقواميسه ومحاضراته في مجال النقل البحرى من المراجع الرائدة غير المسبوقة باللغة العربية فى هذا الموضوع .
- بالإضافة إلى مؤلفاته وترجماته فى التاريخ والأدب والفن ، كتب العديد من سيناريوهات الأفلام التسجيلية عن التاريخ المصرى القديم ، والتاريخ الإسلامى ، وأعلام العرب ، وقصص القرآن .. بالإضافة إلى العديد من البرامج الثقافية بالتليفزيون والإذاعة المصرية ، وهيئة الإذاعة البريطانية بلندن .
- نشرت له عشرات من القصص القصيرة المؤلفة والمترجمة منذ الخمسينات وحتى الآن فى مجلات : روزاليوسف وصباح الخير والكاتب والقوات المسلحة والإذاعة والتليفزيون وكتب للجميع وجرائد المساء والشعب والجمهورية كما كتب عشرات المقالات العامة والمتخصصة فى مجلات المسرح والثقافة والطليعة والقاهرة ونصف الدنيا والشباب وجرائد الأهرام والأخبار والجمهورية وكاريكاتير .

- **كتب للمترجم فى المصريات :**

١ ــ المؤسسة العسكرية المصرية فى عصر الامبراطورية ــ « مترجم » ــ من تأليف : الدكتور أحمد قدرى [بالانجليزية] ــ نشرته هيئة الآثار المصرية .

٢ ــ فن الرسم عند قدماء المصريين « مترجم » ــ من تأليف : وليم بيك . نشرته هيئة الآثار المصرية .

٣ ــ مصر والنيل فى أربعة كتب عالمية ــ « مؤلف » ــ نشرته الدار المصرية اللبنانية .

٤ ــ مراكب خوفو ــ حقائق لا أكاذيب ــ « مؤلف » ــ نشرته الدار المصرية اللبنانية .

٥ ــ الحضارة المصرية من عصور ما قبل التاريخ حتى نهاية الدولة القديمة « مترجم » ــ من تأليف : سيريل ألدريد . نشرته الدار المصرية اللبنانية .

٦ ــ مجوهرات الفراعنة ــ « مترجم » ــ من تأليف : سيريل ألدريد نشرته الدار الشرقية .

٧ ــ صفحات من تاريخ الاسكندرية ــ « مؤلف » ــ تنشره منشأة المعارف بالاسكندرية [تحت الطبع] .

٨ ــ نفرتيتي : الجميلة التى حكمت مصر فى ظل ديانة التوحيد ــ مترجم ــ من تأليف : جوليا سامسون ــ نشرته الدار المصرية اللبنانية .

الفهرس

الموضوع **الصفحة**

الموضوع **الصفحة**

الموضوع	الصفحة







نفرتيتى



ربما كان السر فى هذا الإهتمام بتلك الملكة المصرية الجميلة يرجع أساساً إلى جمالها الساحر الأخاذ الآسر الذى يشع نوره من عينها وجبهتها ووجنتيها وشفتيها ورقبتها الرائعة الطويلة.

وما من حقبة من حقبات التاريخ المصرى القديم اختلف فيها العلماء والمؤرخون قدر اختلافهم فى فهم وتفسير ما حدث فى عصر العمارنة، وهو العصر الذى عاشت فيه نفرتيتى مع زوجها «أخناتون» أول ملك فى تاريخ العالم القديم كله يعلن أن الله واحد لا شريك له وخالق كل شىء.

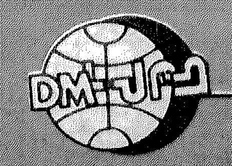
وقد قضت «مسز چوليا سامسون» مؤلفة هذا الكتاب أكثر من خمسين عاماً فى دراسة كل الآثار التى تخلفت عن عصر العمارنة دراسة علمية.. وكانت تفكر دائماً فى أن تقدم للقارىء «العام» كتاباً شديد الدقة من الناحية العلمية، وذا أسلوب مبسط بقدر الإمكان، تتناول فيه شرحاً وتحليلاً لحياة البلاط الملكى فى العمارنة، فى القرن الرابع عشر قبل الميلاد، وتقدم فيه أيضاً مجموعة الأدلة والبراهين الأثرية التى تدعم نظريتها فى الدور الذى لعبته نفرتيتى كشريكة فى الحكم أثناء حياتها مع أخناتون، وكملكة حاكمة «فرعون» جلست وحدها على عرش مصر بعد وفاته.

وتتقدم الدار المصرية اللبنانية بوافر الشكر للاستاذ الدكتور محمد جمال الدين مختار رئيس هيئة الآثار المصرية الأسبق، الذى تحمس لهذا الكتاب باعتباره إضافة جديدة إلى علم الآثار المصرية والتاريخ المصرى القديم بصفة عامة، وتاريخ عصر العمارنة بصفة خاصة، والذى تفضل أيضاً بمراجعة الكتاب وتقديمه..

الناشر



طباعة • نشر • توزيع
١٦ شارع عبد الخالق ثروت - تليفون ٣٩٢٣٥٢٥ - ٣٩٣٦٧٤٣ - فاكس: ٣٩٠٩٦١٨ - برقياً: دار شادو - ص.ب: ٢٠٢٢ - القاهرة



AL-DAR AL-MASRIAH AL-LUBNANIAH — PRINTING — PUBLISHING — DISTRIBUTION
16 ABD EL KHALEK SARWAT St. P.O.Box 2022-Cairo-Egypt PHONE: 3936743-3923525 FAX: 3909618 CABLE DARSHADO